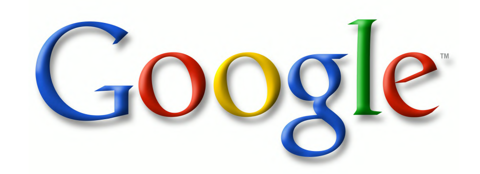
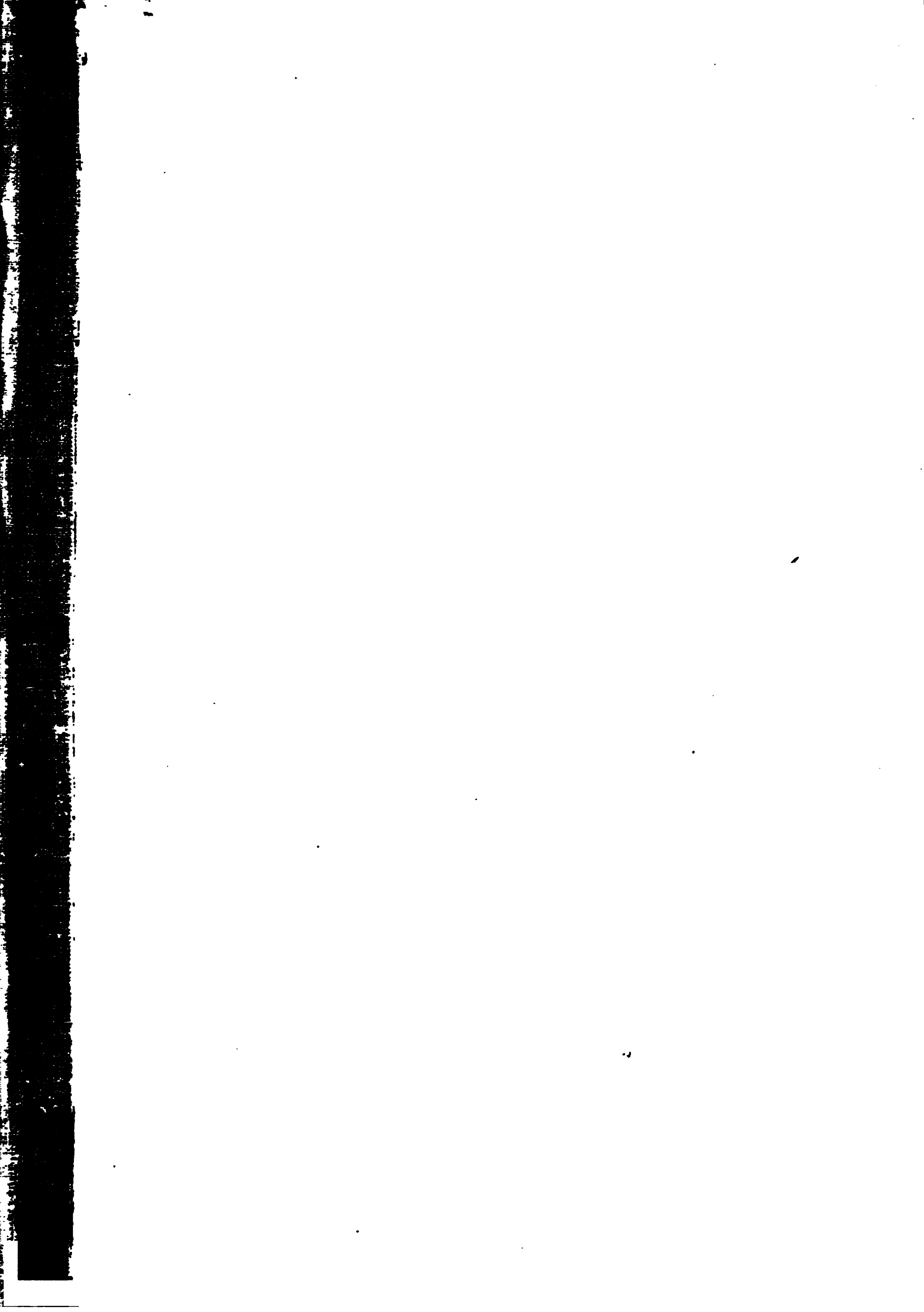






Das deutsche Theater
im neunzehnten Jahrhundert

Eine kulturgeschichtliche Darstellung

von

Max Martersteig





Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1904

Vorwort.

Die Methode, der dieses Buch folgt, ist im einleitenden Kapitel begründet worden: sie ist nicht die freie Wahl zwischen verschiedenen möglichen Darstellungsarten, sie ergab sich vielmehr als eine Notwendigkeit, wenn die Erscheinungen unserer Theaterkultur zurückgeführt werden sollten auf ihre Ursachen. Die künstlerischen Entwicklungen waren als Ergebnisse der jeweiligen geistigen Kultur, aber vor allem auch der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zustände zu erweisen. Dabei mußte die kindliche Illusion zerstört werden: wir könnten zu einer großzügigen sozialen Kunst gelangen, ohne zuvor eine ebensolche soziale Kultur zu erringen.

Diese engen Beziehungen von Kultur und Schaubühne in einem so langen und an Erscheinungen so reichen Zeitraum darzulegen, gebot sich jedoch eine strenge Beschränkung: nur die in jenem Zusammenhang bedeutsamen Vorgänge, nur die Persönlichkeiten, die in entwickelndem oder in hemmendem Sinne die Bühne beeinflußt haben, waren zu behandeln; eine peinliche historische oder biographische Vollständigkeit konnte nicht angestrebt werden.

Um eine möglichst lebendige Darstellung zu erreichen, ist auch auf die übliche aber kaum mehr löbliche Beigabe eines vielen besonders wissenschaftlich erscheinenden literar-geschichtlichen Notenapparats, der hier ins Maßlose angeschwollen wäre, abgesehen worden; dafür ist im Text selbst die größte Gewissenhaftigkeit und Dankbarkeit dem geistigen Eigentum anderer gegenüber beobachtet worden.

Das Buch möchte überhaupt mehr von einer richtigen ästhetischen Psychologie und von der Einsicht in die Bedeutsamkeit der sittlichen Kräfte im Kulturprozeß diktiert erscheinen als von einer mit Objektivität prunkenden Gelehrsamkeit. Der Verfasser ist mit Karl Immermann des Glaubens, „daß die Palingenesie der deutschen Bühne, wenn sie noch einmal erfolgen soll, keineswegs von einer neuzuentdeckenden Weisheit, sondern von Entschließungen moralischer Art abhängig sein möchte". Die Frage der Schaubühne ist eine Frage des sittlichen Wollens, — aber nicht eines Einzelnen, sondern eines ganzen Volkes.

Berlin-Schmargendorf, im August 1904.

Max Martersteig.

Inhalt.

Erstes Buch

Das Theater der klassischen Literaturepoche





Einleitung.

(Soziologische Dramaturgie.)

„Bewundert viel und viel gescholten", gleich der schönen Ledatochter, wie sie an Schicksalen reich und der Gegenstand endloser Kämpfe, steht das deutsche Theater unter den Kulturaufgaben unseres Volks. Seit Lessing das Kind: deutsches Nationaltheater — aus der Taufe gehoben, ist mehr als ein Jahrhundert vergangen; Zeit genug, daß die reichen Wünsche und Hoffnungen, die dem Kind in die Wiege gelegt worden, zur Erfüllung hätten kommen können. Anfangs in Not, später dann, heute mit den Prunkgewändern festlicher Stimmungen, morgen mit den Harlekinskleidern rasch wechselnder oder dauernder Narrheiten der Zeit behangen, bald törichter Bevormundung, bald schädlicher Freiheit anheimgegeben, ist es zur Mündigkeit und Reife emporgewachsen. In den letzten zwanzig Jahren des 19. Jahrhunderts sprach man sogar schon von eingetretener Altersschwäche und kündigte eine Neugeburt an: das scheinen hinreichende Gründe, wieder einmal eine Biographie dieses Lebewesens zu versuchen.

Ob seine Väter und Gevattern das deutsche Theater, so wie es geworden ist, als ihres Geistes Frucht anerkennen möchten? So oft diese Frage in der Zwischenzeit aufgeworfen wurde, ist sie stets mit einem strafenden „Nein" beantwortet worden. Aber was gehen das Kind seine Eltern an? Es lebt sein eigenes Leben und darf, wenn es als mißraten angeklagt wird, eher die Väter wegen des ihm hinterlassenen Erbteils verantwortlich machen und sich damit entschuldigen, daß diese ihm nicht die rechten Lebensbedingungen zu bereiten gewußt hätten. Inzwischen klug und modern geworden, könnte es darauf hinweisen, daß es auch unter dem Gesetz der Anpassung, unter dem der natürlichen Zuchtwahl sich entwickelt habe.

Das ist in der Tat der Standpunkt des vorliegenden Buchs: es will eine Naturgeschichte, nicht eine Chronik und nicht eine Kritik des Theaters versuchen. Es nimmt Kenntnis von den Absichten der ersten Bildner der Bühne, aber es behandelt diese Absichten nicht ohne weiteres als zu verwirklichende Lebensgesetze. Es untersucht, ob die Ideale, die man der Entwicklung dieser Kunst vorschrieb, in der Sache selbst vorgebildet lagen, oder ob sie erst

hineingetragen wurden, und bekennt sich von vornherein zu der Überzeugung, daß nur die Ideale, die in den Dingen selbst liegen, verwirklicht werden können, nie die über die Dinge gestellten.

Eine Gesamtchronik, die das Entstehen, Wachsen, Gedeihen und Vergehen der einzelnen deutschen Theater, die Schicksale der einzelnen Dramatiker und ferner der einzelnen Schauspieler schildern wollte, wäre eine nur durch Zusammentragung der verschiedenen Monographien zu leistende Arbeit, deren Nützlichkeit für den Theatergeschichtsforscher außer Zweifel stünde, die aber sehr weit von dem hier gesteckten Ziel entfernt bliebe. Die mit dankenswertem Fleiß in solchen Einzeldarstellungen vorgelegten Ergebnisse können hier nur als Rohmaterial dienen, aus der Menge der Einzelerscheinungen aber sollen die gemeinsamen wesentlichen Züge herausgehoben werden.

Das Hauptaugenmerk ist zu richten auf den weiteren Mutterboden, auf die Anlässe zu den einzelnen Bildungen in ihrem Zusammenhang mit allgemeinen Kulturzuständen. Daraus ergibt sich als Maßstab, mit dem die Einzelerscheinungen zu bewerten sind, die Frage, ob sie über das gesetzmäßig zu Erwartende hinausgelangt oder hinter ihm zurückgeblieben sind. Auch dem Theater gegenüber hat nur eine derartige historische Kritik objektiven Wert; jede andere, von Wünschen, Idealen, Begeisterungen für frühere Glanzepochen geleitete, ist unwissenschaftlich, dilettantisch, müßig. Es muß ausgesprochen werden, daß allerdings die theatergeschichtliche Forschung und die Theaterkritik des Jahrhunderts zum überwiegenden Teil in solchem Dilettantismus befangen gewesen sind und sich auch heute von ihm nur schwer freimachen können. Das Theater ist weder ein Kunstwerk an und für sich, noch eine Theorie oder ein System, die von irgend einem vorgefaßten Standpunkt anderen Geschmacks, anderer Ansicht und anderer Weltauslegung kritisiert werden könnten: es ist trotz seiner vielfältigen Zweckbestimmung und neben seiner immer weiter gewordenen Aufgabe, der dramatischen Dichtung aller Zeiten zu dienen und an deren Hand die Schauspielkunst zu entfalten, im wesentlichen doch eine Erscheinung von volkswirtschaftlicher Bedeutung und als solche, in ihrer fast absoluten Abhängigkeit von der allgemeinsten Entwicklung, ein durchaus soziales Produkt. Nur an der Hand der besterkannten soziologischen Tatsachen ist es in seiner wirklichen Beschaffenheit zu beschreiben, wobei jede Art der kritischen Stellungnahme sich merklich verschieben wird: nämlich von der Wirkung weg auf die Ursache.

Das ist bis heute in einer zusammenhängenden Darstellung noch nicht versucht worden. Nur in der Theaterkritik und im dramaturgischen Essay der letzten zehn Jahre etwa ist ein Bestreben dazu erkennbar; am nachdrücklichsten wohl hat in seiner ‚Zukunft‘ Maximilian Harden diese Methode, der er die glückliche Benennung „Soziologische Dramaturgie“ gefunden hat, befolgt. Auch mir erscheint dieser Weg als der einzig Erfolg versprechende; ich kann mich

deshalb auch nicht, wie der vornehm empfindende Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, darauf berufen, daß ich „aus Standespflicht" dem Entwicklungsgang dieser Anstalt nachgehe, mit dem Wunsche, „dem großen deutschen Theaterpublikum diese Kunst zu wärmerem, achtungsvollerem Anteil ans Herz zu legen" —, denn nicht wärmerer Anteil soll erweckt werden, sondern Verständnis des Gewordenen.

Auch nicht vom Standpunkt der Dichtung aus, der wieder nur ein einseitiger sein würde, soll hier das Theater beurteilt werden, denn obwohl der Dramatiker das Theater mit Recht als sein Instrument betrachtet, ergeben sich, nach den verschiedenen Zielen gemessen, doch weit auseinandergehende Ansprüche: Richard Wagner war ausnehmend unzufrieden mit dem deutschen Theater ... ein großer Teil unserer erfolgssicheren Dramatiker von heute findet es wundervoll und wünscht vielleicht nur noch höhere Tantièmen von ihm. Und was man sonst oft in den Vordergrund gerückt hat, um der vorwiegenden Unzufriedenheit ein Leitmotiv zu geben: die oft beklagte Indolenz des Staates, die Ziellosigkeit und Unfähigkeit der Leitungen, die Entstellung dieser öffentlichen Anstalt durch rücksichtslose Gewinnsucht, — alle diese Dinge dürfen meiner Überzeugung nach nicht als selbständige oder gar willkürliche Erscheinungen betrachtet werden: sie hängen alle an derselben Kette des gegenseitigen Bedingtseins durch die allgemeinen Zustände.

Es ist weniger als nichts damit getan, wenn z. B. der sonst verdienstvolle Theaterhistoriker Hermann Uhde in der Bühnengeschichte seiner Vaterstadt Hamburg „die Nullität der oberen Leitung, die dünkelvolle Dummheit der Regisseure, die Faulheit glänzend bezahlter Komödianten" für alle Schäden des deutschen Theaters verantwortlich macht und namentlich die unverhältnismäßige Entlohnung der Schauspieler immer wieder als die Ursache des allgemeinen Theaterverfalls fast gehässig hervorhebt. Dennoch verdienen Arbeiten solcher Art noch mehr Beachtung als die zahlreichen in usum delphini geschriebenen Hoftheaterchroniken, die, respektvoll an jedem schändlichen Mißbrauch der „Kunstanstalt" sich vorüberdrückend, die offenbare Prostitution der Kunst noch als besonderes Gnadengeschenk der Mäcene liebedienerisch vermerken. Wo irgend eine Maitresse nach und nach ihren Anhang in sichere Brotstellen gebracht und ihrem fürstlichen Gönner einen beträchtlichen Aufwand für Prunk und Putz des Theaters abgeschmeichelt hat, sprechen solche Chronisten mit Vorliebe von einer „Blütezeit der Bühne". Fehlerhaft aber sind beide Betrachtungsweisen; dort muß das Theater der Theorie ausgeschaltet, hier müssen die in Phrasen verhüllten niederen Beweggründe aufgedeckt werden. Kommen wir dann zu dem Resultat, daß nur in ganz wenigen Ausnahmeerscheinungen Theorie und Praxis eine ersprießliche Ehe geschlossen haben, — um so schlimmer für unseren Ehrgeiz auf diesem Kulturgebiet, aber um so besser für unsere Erkenntnis der Wahrheit. Das Theater der Theorie und das Theater der Praxis — auf diese Formel

läßt sich in der Tat das geschichtliche Ergebnis bringen — haben durch das ganze Jahrhundert im Kampfe miteinander gelegen: und dieser Kampf eben ist die soziologisch zu betrachtende Erscheinung.

Die Dramaturgie des Jahrhunderts ist, wo sie nicht Lakaiendienste verrichtete, fast ausschließlich auf der theoretischen Seite gewesen. Sie folgte der deduktiven Methode, nach einer synthetischen Ansicht vom Theater ihm seine notwendige Beschaffenheit vorzuschreiben. Die Hauptbedingung dafür: die Begabung und der gute Wille des Publikums zu einer künstlerischen Kultur der Schaubühne, wurde von dieser Seite nie in Zweifel gezogen. Gerade in der jugendlichen Periode des Theaters war man stark in solchem Glauben und es waren unsere verehrungswürdigsten Geister, die uns in der Zuversicht bestärkten, daß es nicht mehr als unseres guten Willens bedürfe, „Olympia" für das deutsche Volk zu erneuern. Unsere Empfänglichkeit für das Schöne und das unversiegbare Bedürfnis nach edlen Genüssen galten der Mehrzahl der ästhetischen Berater als feststehende Vermögen der gesamten Volkheit.

Es war in der guten, durch den Erfolg der ‚Räuber', durch das begeisterte Wollen der Mannheimer Schaubühne geweihten Stunde unerschütterlichen Vertrauens auf die Gattung, „die er liebte, wo er den Einzelnen verachtete", als Schiller solcher Zuversicht den flammenden Ausdruck gab:

„Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht. Der Künstler zieht das Publikum herab, — und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat."

Nicht immer, wie wir sehen werden, hat Schiller diese Ansicht von der Schaubühne gehabt und beibehalten; bittere Erfahrung zwang ihn später, sich selbst zu korrigieren und seinem großen Freunde zu bekennen: „Das einzige Verhältnis gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg", — trotzdem bleibt bestehen, daß die Besten jener Zeit wirklich Schillers jugendliche Anschauung vom Wechselverhältnis der Bühne und des Volks bei der Entwicklung unserer Schaubühne voraussetzten. Sie wurde der Ausgangspunkt für die Theorie des Theaters und erst das praktische Theater jener Zeit, auf seinem Höhepunkte von Goethe bestimmt, sollte das Fehlerhafte einer solchen Volkspsychologie zurechtstellen. Auch hier wohnen eben die Gedanken leicht beieinander, aber im Raume der Wirklichkeit, wo die Sachen und die Ansprüche hart sich stoßen, wo der Zwang wirtschaftlicher Not oder die Ausbeutegier der Kunstspekulanten den Charakter der Kunst bestimmt, hat weder zu Schillers

noch zu unseren Zeiten jene Zuversicht eine Erfüllung gefunden. Selbst nicht in Richard Wagners Wirken, das den nämlichen Glauben zur Unterlage hatte: auch Wagner forderte für sein Gesamtkunstwerk keine „Kenner“, sondern nur Menschen mit natürlichen Empfindungen; aber wir wissen wohl, welcher mühevollen Arbeit der Erziehung es bedurfte, Wagners Kunstwerk als Ganzes zum Verständnis zu bringen, — und wissen zudem, daß trotz seines großen Siegs nicht die geringste Abnahme im Bedürfnis nach der von ihm so hart verurteilten Afterkunst des Theaters zu bemerken ist.

Schillers gute Zuversicht sah damals den Menschen, den „reifsten Sohn der Zeit“ an des Jahrhunderts Neige stehen und ahnte nicht, daß hundert Jahre später die Besten wieder zweifeln sollten, ob die Wirklichkeitswelt, durch die Schaubühne namentlich, je für wahre künstlerische Kultur, reif werden würde. Er sah nicht voraus, daß der Lebenskampf noch gesteigertere Formen annehmen und unserem Volke leider noch lange nicht gegönnt sein würde, die Kunst mit jenem Maße von innerer Heiterkeit anzuschauen, die allen ihren Ernst als ein friedigendes, klärendes Widerspiel der Empfindungen und Leidenschaften genießen läßt — als eine Förderung der Sophrosyne, der weisen Besonnenheit, die das wirkliche Leben uns mutiger bestehen lehrt. Diese Reife, die Schiller und sein Kreis so unmittelbar bevorstehend glaubte, hätte auch ein besseres Theater, als wir es gehabt haben, bei der sozialen Gestaltung unseres Volkes nicht befördern können. Heute vielleicht noch mehr als vor einigen hundertzwanzig Jahren hat die allergrößte Mehrheit der Nation das Verlangen, die in Qual und Qualm der Arbeit verkümmerten Sinne durch eine schnelle Lust zu berauschen, die abgestumpften Organe durch nervenerregende Überraschung wiederaufzureizen. Wie bei allen Kulturnationen, die eine ungeheuere Anzahl der der Lebensgüter Enterbten als wirkliche Volksgenossen in sich aufgenommen haben, gellt auch bei uns der Schrei der Millionen vorerst nur nach „Brot und Spielen“.

Schließlich ist denn auch fast jeder Dramaturg zu der Einsicht gelangt, daß dieser wichtigste Faktor zur Bildung eines Nationaltheaters: das Volk — als eine überschätzte, also falsche Größe in die Rechnung der Theatertheoretiker eingestellt worden ist. Und diese erste fehlerhafte Voraussetzung muß vor allem klar gelegt werden, ehe wir zur Prüfung der anderen dem Werden unseres Theaters vorgerückten Ideale schreiten. In welchem Sinne ist das Volk — das „Publikum“, wie man mit einem schlechten Wort eine schlechte Sache bezeichnet, da Volk und Publikum immer wohl zu trennen wären! — ein bestimmender Faktor in der Theaterkultur? Handelt es sich nur um seine Aufnahmefähigkeit? Um sein wirtschaftliches Vermögen, das kostspielige Institut des Theaters zu erhalten? Oder fällt ihm, noch über Schillers Illusionismus hinaus, sogar eine mitschaffende Bedeutung zu?

Das deutsche Theater war in der Reihe der europäischen Kulturnationen

das jüngste; abgesehen von dem Theater der Alten waren ihm die Schaubühnen Spaniens, Frankreichs und Englands vorausgegangen: hatte man von diesen neben den dramatisch-ästhetischen Mustern nicht auch die sozialen Bedingungen ihres Daseins abgesehen? Alle diese Fragen drängen sich in skeptischer Bedeutsamkeit auf, wenn man den Riesenaufwand betrachtet, der seit Lessing auf unser Theater verwendet und so oft schmählich vertan worden ist. Betrachten wir die einzelnen Erscheinungen, deren fast ausnahmslos betrübende Resultate eben jene Fragen aufwerfen, einmal geschichtlich-kritisch, so erkennen wir bald, daß die oft irrenden kulturgeschichtlichen Anschauungen der Aufklärungsphilosophie und -literatur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts die soziale Psychologie vergangener Epochen unberücksichtigt ließ: Die menschliche Vernunft erschien damals als das Maß aller Dinge und alle Verkümmerungen und Entgleisungen in der Entwicklung der Einzelnen wie der Nationen legte man den Vernachlässigungen der moralischen Eigenschaften zur Last. Wie die Trefflichkeit Einzelner oft eine hohe Epoche der Aufklärung begründet zu haben schien, so meinte man, daß das gesamte Volk leicht zur Glückseligkeit zu bringen wäre, wenn nur die moralische Schwäche wieder Einzelner, aber Mächtiger, zu bessern wäre: derer, die an der Spitze der Gesellschaftsleiter standen, der Könige, der Staatsmänner, der Adeligen, der Beamten. Die sah man abgefallen von der Pflicht, die eine weise, nach unbestechlicher Gerechtigkeit die Welt regierende Vorsehung allen Menschen gleich und gemeinsam auferlegt habe. Und immer dachte man dabei an das Altertum, an Griechenland und Rom, das Muster aller Politik und Kultur. Alle durch die natürlichen Bedingungen der Rasse, der gesellschaftlichen Gliederungen, der geographischen, klimatischen und besonders der wirtschaftlichen Verhältnisse mit Notwendigkeit sich ergebenden Unterschiede ignorierte man. Man las die Geschichte der Menschheit mit den Augen des Wünschenden und glaubte, daß nach so allseitig verbreiteter, vernünftiger Einsicht in die Aufgaben des Geschlechts, der erstarkte freie Wille künftig nur das Kluge, Schöne, Gute der Vorzeit zur Richtschnur nehmen, das Fehlerhafte, Unkluge, Lasterhafte aber, — die Ursachen der Kulturkatastrophen — sicher vermeiden werde. So hat man besonders auch die Theatergeschichte gelesen! Und ehe ein synthetisches Urteil über die Bedeutung des Volks in der Theaterkultur hier ausgesprochen wird, mögen die sozialpsychologischen Grundlagen früherer Epochen des Theaters einmal in aller Kürze betrachtet werden.

Das ergibt sich als eine Notwendigkeit nach verschiedenen Seiten hin; nicht nur für das zunächst in Frage gestellte Verhältnis, auch für alle ästhetischen Muster und die technischen Fertigkeiten, die unser Theater von der Vergangenheit übernehmen konnte und teilweise auch übernommen hat.

* * *

Wie sehr wir, auch heute noch, geneigt sind, bei der Betrachtung des kulturellen Charakters großer Perioden die soziologischen Tatsachen, als Ursachen sowohl wie als Wirkungen, zu verkennen, lehrt uns ein Rückblick auf die uns zeitlich noch so nahe liegende Kultur der Renaissance, aus der das moderne Theater seinen Anfang nahm: die aufgefrischten antiken Muster und einen guten Teil seiner äußeren Gestaltung. — War diese letzte Blütezeit der Künste in Europa eine wirkliche Volkskultur? Das ist es doch, was wir am liebsten glauben möchten: daß diese Taten eines Donatello, Lionardo, Michelangelo, Tizian, Raffael, die der großen Baumeister, im Grunde doch einer reichsten aufgestauten Volkskraft entströmt seien, die der verschwenderische Himmel Italiens durch viele Geschlechter hindurch genährt und gereift habe, damit sie zur glücklichen Stunde in den genialen Persönlichkeiten der Meister sich offenbaren konnte. Nicht anders verstehen wir den unerhört glücklichen Zusammenfluß so vieler geistiger Persönlichkeiten auf den Gebieten der Dichtung, der moralischen und politischen Dialektik und der Wissenschaften. Wir setzen auch hier eine außerordentlich günstige Disposition des Volksgeistes voraus. Und fassen wir nur einzelne Zentren ins Auge, wie namentlich Florenz, so scheint diese Annahme auch voll bestätigt. Sehen wir aber näher zu, so finden wir doch, daß diese Kultur im wesentlichen nur die einer gesellschaftlichen Auslese war. Wir dürfen sie heute mit weitgehender Sicherheit ansprechen als das Auf- und Ausleben einer Aristokratie des Blutes, der Rasse, die das Land und namentlich dessen Norden durchsetzt hatte: es waren die germanischen Elemente, die als Überwinder des Römertums im Lande sich festgesetzt hatten und nun, begünstigt durch den Reichtum der Natur, durch die stete Berührung mit den Überresten antiker Kunst und Zivilisation zur kulturellen Mündigkeit erzogen, die wirtschaftliche und geistige Führung an sich bringen und für eine kurze Strecke behaupten konnten. Darum finden wir auch das neue Leben hauptsächlich in den Städten Oberitaliens und am ausgesprochensten in der alten Longobardenstadt Florenz. Überall aber sehen wir es an ein Patriziat gebunden. Sobald die Unterschicht des Volks ihr quantitatives Übergewicht geltend machen konnte, sank das kulturelle Niveau auf ein trübes Mittelmaß zurück und selbst darunter. Das zeigte sich in der Schnelligkeit des Verfalls beim Übergang der Herrschaft an die hispanisierte römische Kirche und bei der Befestigung der höfischen Dynastien. Sofort stieg auch die eine Zeitlang eingedämmte Flut der charakterlosen Mischrasse, mit ihrer relativ geringen Kulturfähigkeit, wieder empor, die dann die Zivilisation der beiden letzten Jahrhunderte in Italien bestimmt hat.

Was die unvergleichliche Periode der Renaissance an großen Werken hervorgebracht hat, gehört ferner fast durchaus der Luxuskunst an, zu der das Volk nur materielle Leistungen beisteuerte zu denen, die das gesamte christliche Europa, dank des handelspolitischen und des kirchlichen Übergewichts, das

Rom, Florenz und Venedig behaupteten, entrichten mußte. Unsere künstlerische Freude freilich läßt uns, wenn wir unter der Kuppel von Sankt Peter stehen, vergessen, daß diese Quader aufeinanderzutürmen, diesem kühnsten Gedanken des künstlerischen Ehrgeizes den überwältigenden Ausdruck zu geben, fern in deutschen Kirchensprengeln, in Frankreich und in Italien selbst den in hartem Frondienst schwitzenden, halbverhungerten Bauern die spärlichen Heller abgepreßt und durch die schamlose Auslegung der Heilandslehre im Ablaßhandel die Baugelder herbeigeschafft werden mußten. Kein Schweißtropfen klebt an Bramantes glatten Marmorsäulen, schimmert von der strahlenden Decke der Sistina, — nur verfährt unsere von staunender Bewunderung beeinflußte Kunstphilosophie zu summarisch, wenn sie diese Taten aus der von der christlichen Kultur durchtränkten Volkheit Europas herausgewachsen ansieht.

Die wirklich volkstümliche Richtung der Frührenaissance, die durch die Umschaffung der Volkssprache zur Literatursprache ebenso Poesie wie Wissenschaft in breite Schichten der unteren Stände geleitet hatte, war nicht von langer Dauer gewesen. Mit der immer entschiedeneren Wendung zur Antike hin, zu den humanistischen Zielen, vergaß die Kultur der Renaissance bald, die kaum erschlossene eingeborene Kraft des Volkes weiter zu pflegen. Und so brachte es selbst diese außerordentliche Zeit, bei all ihrem Reichtum an materiellen und geistigen Gütern, doch zu keiner entsprechenden Theaterkultur: ein italienisches Nationaltheater fehlte in der größten modernen Periode dieses Volks.

Italien war freilich das Land, das von den Römern her unmittelbar wenigstens Bruchstücke der antiken Theaterkunst in die neue Zeit herübergenommen hatte; wir werden später verfolgen können, wie diese von den Attelanen und Pantomimen herstammenden und mit typischen Zügen aus der Komödie des Plautus und des Terenz gemischten Traditionen eine zähe Lebensdauer bewahrten und mancherlei Einfluß auf das spätere europäische Theater übten. Gerade in den der Renaissance vorausgehenden Jahrhunderten aber hatte das geistliche Volksschauspiel diese profanen Theaterbelustigungen schon mehr und mehr zurückgedrängt. Und wenn das christliche Volksschauspiel irgendwo eine verheißungsvolle Entwicklung hätte nehmen können, war es hier. Denn während es sonst überall aus Mangel an dichterischem Geist verkümmerte, floß hier eine Quelle, aus der es intensive Lebenskraft hätte schöpfen können: Dantes Weltdichtung, die den christlichen Geist bereits in wundervollen symbolisch-allegorischen Formen darbot. Wie die Malerei und die Plastik hätte auch die Bühnenkunst an diesen Quellen genährt werden können. Und wirklich versuchten die Franziskaner die herkömmlichen rapresentazione dichterisch auf eine höhere Stufe zu heben. Dieser Entwicklung erstanden jedoch bald zwei mächtige Feinde: einmal hatte sie den Humanismus gegen sich, dann aber wurden die an Einfluß erstarkenden Dominikaner fanatische Verfolger dieser

Schauspiele. So wurde dieses nationale Theater, das verheißungsvoll im gleichen Schritt mit der Gesamtkultur zu gehen sich angeschickt hatte, schon in den Anfängen wieder vereitelt. Die Prachtentfaltung bei höfischen Feierlichkeiten und deren Nachahmung bei bürgerlichen Festen drängte dann die geistlichen Schauspiele vollends in den Hintergrund. An Stelle der christlichen trat bei diesen Schaustellungen die antike Allegorie, die zwar nur ein halbes Verständnis beim Volke fand, aber zu einer bis dahin unerhörten Bereicherung der technischen Kunstmittel führen sollte.

Überall traten die ersten bildenden Künstler als Inszenatoren in den Dienst der neuen theatralischen Künste. In Mailand leitete Lionardo da Vinci die glänzenden Feste des Herzogs, zu denen er die erstaunlichsten Bühnenmaschinerien erfand: eine stellte zum Beispiel das ganze Himmelssystem dar, das vor den Augen der Zuschauer sich bewegte, bis aus dem Planeten, dem Lebensstern der fürstlichen Braut, dieser nahegekommen, der Gott heraustrat und die von Bellincioni gedichteten Verse sprach. Ähnliche glänzende Aufführungen gab es in Venedig, Urbino, Ferrara, die berühmteste wohl in Bologna bei der Hochzeit des Bentivoglio mit Lucrezia von Este.

Für die eigentlichen Nachahmungen des antiken Theaters aber zog man sich auf engere Kreise zurück; die fürstlichen Paläste und die der Prälaten wurden die Schauplätze für die Tragödien der Trissino, Ruccellai, Allmani, für die Komödien von Ariost, Firenzola, Dolce u. a. Hier wurde nun die Form des modernen Theatersaals, mit den bildmäßig gemalten Dekorationen gefunden und ausgebildet, — aber damit eben nur wieder eine Luxuskunst für die Vornehmen geschaffen. Auch die Anfänge der Oper spielten sich in diesem Kreise ab. Einen Höhepunkt solcher Theaterkultur zeigten die Karnevalsfeste von 1519 im Rom Leos X. Tagsüber gab es Pferderennen und Karussells, maurische und spanische Reiterspiele, Waffentänze; abends aber wurde in der Engelburg, in den Gemächern des Kardinals Cybo die Komödie Ariosts I Suppositi aufgeführt, zu der kein Geringerer als Raffael die Dekorationen gemalt hatte. Zwischenaktsmusik, Gesänge und ein Schlußballett deuten auf die schon vollzogene Mischung der Künste zum Rokoko-Opernstil. Andern Tags wurde die Komödie eines Klostergeistlichen aufgeführt, die den hohen Gästen jedoch mißfiel. Der unglückliche Verfasser wurde auf Befehl des Papstes auf der Bühne geprellt, dann wurde ihm das Gürtelband zerschnitten, daß ihm die Hose herunterfallen mußte, und unter weidlichem Gelächter des Papstes wurde er von den Zuschauern verprügelt. — In diesen Berichten erkennen wir wohl zur Genüge, wie weit der künstlerische Geist, was das Theater angeht, von der Wiederbelebung der echten Antike und namentlich ihrer Stimmung der Bühne gegenüber fernblieb. Dieses Renaissancetheater war ein Sport der vornehmen Gesellschaft, aber keine nationale Kunst.

In die verlassenen Bahnen der volkstümlichen Theaterdichtung einzulenken

und zugleich in der Komödie etwas vom modernen sozialen Geist anklingen zu lassen, versuchten Macchiavelli, Aretino, Salviani und Annibale Caro. Aber einerseits war das Volk bereits durch die abenteuerlich-prunkvollen Schaustellungen, durch die Arenabelustigungen, für die einfache Komödie blasiert geworden, anderseits unterband die nun unmittelbar erstarkende Gegenreformation die Ausübung solcher Theaterkunst, die in irgend einem Sinne moralische Fragen der Gegenwart behandelte. —

Sollte uns beim Überblicken dieser uns noch so naheliegenden Entwicklungsperiode nicht klar werden, daß hier offenbar der disparate Charakter der verschiedenen sozialen Mächte, die wohl eine eigenartige, glänzende Zivilisation nicht aber eine einheitliche Kultur hervorbringen konnten, das natürliche Wachstum einer nationalen Bühne verhinderte? — Man bringt es zu virtuosen Künsten, aber nicht zu einer Kunst. Man überbietet alle früheren Anläufe an Geistigkeit und sinnfälliger Form, erweitert die Kunstmittel in kaum geahnter Weise, aber man schafft dieser Kunst keine Sammelpunkte, wie sie doch die bildenden Künste fanden, wie sie der in reichster Entwicklung vorschreitenden Musik in den Akademien von Venedig und Neapel, im päpstlichen Institut in Rom entstanden. Man findet vor allem in den theatralischen Künsten kein festes inneres Ziel; man ist sich nicht einig über die Aufgabe, die ihnen zufallen soll: für ein Nationaltheater der Renaissance fehlt eine im Volkstum begründete ethische Richtung.

Und damit gelangen wir allerdings zu einem wichtigen Aufschluß, dessen Richtigkeit an anderen kulturgeschichtlichen Perioden nachzuprüfen von Nutzen sein wird.

Zu der Zeit, da Schiller das Vermächtnis Lessings, das deutsche Theater dramaturgisch zu beraten, antrat, sah man die griechische Welt als den Mutterboden aller höheren Menschheit an; heute können wir, wie wir es für die Philosophie, die Literatur und die Volkskunde im weitesten Sinne getan haben, auf entlegenere geschichtliche Bildungen zurückgreifen und müssen es tun, wo es sich darum handelt, die Entstehung der Künste und deren natürliche Bedingungen kennen zu lernen. Auch für das Drama und für das Theater hat uns die inzwischen erschlossene indische Welt um mancherlei Anschauungen bereichert.

Was wir vom indischen Theater kennen gelernt haben, ist außerordentlich bezeichnend für das Verhältnis zwischen sittlicher und künstlerischer Kultur. Wir wissen, daß bei den Indern das ganze Volk, trotz der strengen Scheidung in die Kasten, trotz der jeder einzelnen zufallenden Beschränkungen der Rechte und der Verschärfung der Pflichten, doch unter einer einheitlichen sittlich-religiösen Weltanschauung stand; dabei nehmen wir an, daß das Kastenwesen eine soziale Entwicklung in unserem Sinne ausgeschlossen habe. Vom europäischen Standpunkt aus pflegen wir eine solche Kultur als stagnierend zu

betrachten, wodurch der Begriff „Kultur“ eigentlich aufgelöst erschiene. Nun haben wir im Laufe des vorigen Jahrhunderts aber nach und nach die schier unerschöpfliche philosophische, poetische und künstlerische Tätigkeit dieses Volkes kennen gelernt und dem fast ehrfurchtsvollen Staunen Goethes über die ‚Sakuntala‘ schloß sich die Bewunderung der Nachlebenden über weitere reiche Schätze der indischen dramatischen Literatur an. Wir stehen hier gleichsam vor einem Rätsel.

Dieses Rätsel löst sich uns, teilweise wenigstens, wenn wir die Prozesse inneren Lebens, die freilich auf die Kultur anderer Länder kaum Einfluß übten, die außerdem über ungeheure Zeitstrecken sich verteilten, uns ihrer psychologischen Bedeutsamkeit nach vorstellen, wozu uns auch erst die Aufschlüsse umfassender geschichts- und sprachwissenschaftlicher Forschung des letzten Jahrhunderts instand setzen. Da sehen wir, daß Indien durchaus nicht immer das Reich der Unbeweglichkeit war, als das es uns galt: Jahrhunderte hindurch hat es Eroberungs- und Verteidigungskriege geführt, die immer zugleich von religiös-kultureller Bedeutung gewesen sind und einen reichen Schatz heroischer und mythologischer Sagen bewirkt haben, die in den beiden großen Nationalepen, der ‚Mahabarhata‘ und der ‚Ramayana‘ oft schon in dramatischer Form, d. h. in dialogischer, und immer im reichsten poetischen Gewande übermittelt und lebendig geblieben sind. Der Katalog indischer Tugenden beschränkt sich keineswegs auf solche der Askese; Ehre, Tapferkeit, Gerechtigkeit, Milde und Großmut sehen wir in der ‚Manava-Dharma-Sastra‘ als die eigentlichen Lebensideale verherrlicht. Und bei der strengsten Scheidung der verschiedenen Volksschichten durch die Kastenordnung gab es für den Inder jeglichen Standes immer einen gemeinsamen höheren Lebensinhalt: das Streben nach innerer sittlicher Vervollkommnung, an den im wesentlichen nie erschütterten Glauben an die Wiedergeburt geknüpft. Sah der Inder sein Leiden im Erdendasein als die Folge von Verfehlungen in einem früheren Leben an und war ihm der Anreiz in die Seele gelegt, durch innere Vervollkommnung sich der Wiedergeburt in einer höheren Lebensform würdig zu machen oder dadurch gar die höchste Stufe der Reife, die Bereitschaft ins Nirwâna einzugehen, zu erreichen, so erkennen wir in einer zwar beschränkten, aber auch sehr vertieften Form die sittliche Produktivität als die Seele seiner Kultur. Ferner war selbst nach der strengen brahmanischen Anschauung der frühen Periode die mythologische Vorstellung der Inder eine keineswegs starre. Der indische Himmel war in fortwährender Kampfbewegung. Die Vorstellung der mannigfachen Geteiltheit des höchsten Wesens, seine verschiedenen Personifikationen, deren Erdenwandlungen, in vielen Zügen an die nordisch-germanischen Mythen erinnernd, gaben das Vorbild für die Leidenschaften und Strebungen der Menschen; die schroffen Gegensätze von Gut und Böse bedeuteten nicht einen erstarrten Dualismus der Welt, vielmehr geht der Mythus immer darauf hinaus, ein

Wandeln, Rückkehren, Aufrücken und Wiedereinswerden mit der höchsten Gottheit darzustellen. So bot Mythus, Sage, Heldengeschichte und Legende der Brahmanen einen reichsten Stoffkreis zunächst für das ältere nationale Drama, das an diesem bis ins 3. und 2. Jahrhundert vor Christi sich genährt hat. Nur moderne Auffassung, die ohne die Sühne durch den leiblichen Tod keine Tragödie kennt, kann dem indischen Drama dieser Periode mit J. L. Klein den tragischen Charakter absprechen. Da der Inder das irdische Leben überhaupt nur als eine Inkarnation der göttlichen Teilseele betrachtet, ist sein Drama der echten Tragödie sogar am verwandtesten und zwar der echten griechischen sowohl wie der Shakespearischen. Freilich behält es, solange es unter dem strengen brahmanischen Gesetze steht, eine „stationär-schematische" Form; in dieser Periode spielt auch das Volk in ihm noch kaum eine Rolle. Das änderte sich jedoch unter dem Einfluß der buddhistischen Religionsbewegung, die wir immer mehr als eine weittragende Veränderung der indischen Weltanschauung überhaupt begreifen lernen. Die indische Dichtung gerade der Jahrhunderte der buddhistischen Blüte zeigt uns, daß Buddhas Lehre keineswegs nur ein asketischer, nüchterner, protestierender Dogmatismus war, sondern eine wirkliche Befreiung des Lebens aus den erstarrten Krusten der brahmanischen Orthodoxie. Für die indische Bühne bedeutete sie die Entstehung des frühesten sozialen Dramas, als dessen Dichter ein König auf den Plan trat: der in Buddhas Geist herrschende König Çudraka. Sein ‚Mrichchakati', ‚Das Tonwägelchen' (in sehr entstellten Umrissen als ‚Vasanthasena' der deutschen Bühne gewonnen) gibt uns das lebhafteste und belehrendste Bild einer Weltanschauung, die Kultur, sogar in einem hohen Sinne des Wortes, genannt zu werden verdient. Wir sehen aus diesem Drama, daß das Kastengesetz der Entfaltung eines reichbewegten Lebens und einer tiefen sittlichen Erfassung der Lebensaufgaben durchaus nicht so hindernd im Wege stand, als es nach dem unseligen Bild, das wir von dem Indien nach der mohammedanischen Eroberung empfingen, scheinen will. Daß aber diese Unterjochung unter eine fremde Kultur die einheimische gebrochen hat und diese nicht an sich selbst gestorben ist, beweist die Zähigkeit noch ihrer Überbleibsel, die selbst die Engländer nicht austilgen konnten.

Die Liebe zwischen zwei verschiedenen Kastenangehörigen war in der buddhistischen Periode des Dramas kein seltener Vorwurf mehr. Das Gesetz sollte freilich nicht durch diese Tendenz des Dramas durchbrochen werden; aber gezeigt sollte werden, wie innerhalb der als Notwendigkeit wirkenden sozialen Verfassung die Freiheit, Größe und Innigkeit des menschlichen Herzens ihre Triumphe sucht und feiert. Im buddhistischen Drama empfangen wir den Beweis, daß die berüchtigte Tschandalamoral nicht das Ergebnis einer konsequenten Entwicklung der brahmanisch-buddhistischen Kultur war, sondern erst aus der Vergiftung und der Zerstörung dieser Kultur herausgewachsen sein

mag. Neben dem geschriebenen sozialpolitischen Gesetz stand dem Inder die Freiheit des Willens; und diesem Verhältnis in der poetischen Spiegelung des Lebens, in voller Übereinstimmung auch mit den religiösen Anschauungen, einen verklärenden Ausdruck zu geben, diente das Drama. Die Verbindung zwischen zwei verschiedenen Kastenangehörigen war durch das Gesetz überhaupt nicht eigentlich verboten; sie zog nur eine verhältnismäßige soziale Deklassierung nach sich und das poetische Ethos ging darauf hinaus, der Einbuße an Ehren dieser Welt die innere Heiligung entgegenzusetzen. Die Tendenz dieser Dichtung rückte neben das weltliche Gesetz das höhere Gebot einer schicksalüberwindenden Liebe, des Verstehens, des Verzeihens, der menschlichen Milde und Barmherzigkeit und verklärte dieses Evangelium der Humanität im Lichte hoher Poesie. Allein die wundervoll vertiefte, an die der nordisch-germanischen Kultur gemahnende Auffassung der Liebe zwischen den Geschlechtern, die in echt tragischer Empfindung die innere Freiheit über die Notwendigkeit ordnet, zeigt uns hier eine hohe, entwickelte ethische Richtung für das Drama.

Und immer ist das indische Drama gedacht als ein Schauspiel auch für die Götter selbst, die sich an der erstrebten Harmonie einer das ganze Volk beseelenden Heiligung erfreuen sollen, die sehen sollen, wie die Menschen ihrem, auf ihrer Erdenwanderung gegebenen Beispiele nacheifern. So ist es freilich ganz und gar moralisch, — nur daß eben diese Moral in vollem Einklang mit der Schätzung der Lebensgüter stand: „Geh an der Welt vorüber, sie ist nichts", nur das innere Leben, das Leben im Herzen, ist als Brahmas Hauch, der in die Erscheinung des Leibes gebannt ist, etwas Wirkliches. Die indische Ethik hat aber nie die Askese oder den Pietismus an den Eingang des Lebens gestellt; keinem war es erlaubt, sich dem Geschick, das ihm durch das Leben als göttliche Bestimmung zuteil geworden war, zu entziehen; der Weg zur asketischen Heiligung stand dem Menschen erst offen, wenn er dem Dasein seinen vollen Zoll entrichtet hatte. Keine Wortkunst der Welt hat reichere Farben gefunden, den blendenden Schleier der Maja im Bilde der Bühne auszubreiten. Künstlerisch betrachtet steht das indische Drama auf einer selten wieder erreichten Stufe des poetischen Vermögens. Die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die es in seinem poetischen Realismus zusammendrängt, ist erstaunlich, der Ausdruck der Leidenschaften schier unerschöpflich. Gerade das buddhistisch beeinflußte Drama bringt die ganze bunte Fülle des Volkstums auf die Szene und zeichnet mit prächtiger Objektivität das vielseitige Leben der Nation: den gottseligen Brahmanen, den tapferen, großmütigen, edeln, wie den entarteten Kshatriya, den Handwerker wie den Bettler. Neben den höchsten sittlichen Regungen stehen Humor und Torheit in breiter Entfaltung. Vornehmlich aber ist der reiche lyrische Untergrund dieser Dichtung zu beachten, der Pantheismus, der aus der unendlich innigen, liebevollen Verherrlichung der Natur, die den breitesten Raum einnimmt, als die vorherrschende Empfindung

des Lebens spricht. Baum, Pflanze, Tier, Wasser und Luft reden, da alles das beseelt gedacht ist, im indischen Drama ihre lebendige Sprache; so stehen neben den Ausbrüchen starker Leidenschaften immer die süßen und zarten Regungen der Menschen- und Naturseele im reichsten, wechselvollsten Bilde.

Es sind verworrene, durch ethnologische Betrachtung aber doch deutlich sichtbar werdende Fäden, die von dieser alten indo-germanischen Theaterkultur zu der der nordisch-germanischen Shakespeares hinüberspinnen. Die Wellen der indischen inneren Entwicklung sind freilich unendlich viel breitere als die der europäischen; doch stimmt es gut zusammen, daß, nach dem ‚Tonwägelchen‘ des Königs Çudraka zu urteilen, die lebendigste Ausgestaltung des Dramas auch in Indien in eine Epoche fiel, wo eine große Reformation dem Leben neue fruchtbare Impulse zugeführt hatte und daß ein ähnlicher Anstoß der nordisch-germanischen Kunstblüte der Shakespearebühne vorausging.

Lebte König Çudraka wirklich im 2. Jahrhundert vor Christi und der Dichter von ‚Mâlati und Mâhava‘, Bharabhuti, im 7. Jahrhundert nach Christi Geburt, so darf eine tausendjährige Dauer dieser volkstümlichen Theaterkultur angenommen werden. Würde man zweifeln, ob König Çudraka oder Bharabhuti der indische Shakespeare genannt zu werden verdient, so fällt dagegen die Verwandtschaft des dritten großen indischen Dramatikers dieser Zeit, Kalidasas, mit Calderon sofort ins Auge, wie sich denn auch zu der Gattung der spanischen autos sacramentales in der indischen Dramatik Parallelen darbieten. Das ist für die Auffindung des sozialen Gesetzes nationaler Theaterkulturen vielleicht nicht unwesentlich; auch die spanische Kultur der zwei großen Jahrhunderte nationaler Blüte könnte man eine ausgesprochene Kastenkultur nennen, die, wie die indische, einzig und allein durch das starke seelische Band der religiösen Anschauungen zu einer Einheit zusammengehalten war. Auch die Technik der indischen Dramen weist auf die Befriedigung wirklich volkstümlicher Ansprüche: nur eine beschränkte Gattung von Intriguenstücken, dann etwa noch die politischen und philosophischen Inhalts lassen an Theater in unserem Sinne denken; die ausgedehnten mythologischen und heroischen Volksstücke aber haben wir uns auf riesenhaften, wechselreichen natürlichen Schauplätzen in der freien Natur aufgeführt zu denken.

Auf einem ganz anderen Unterbau der gesellschaftlichen Bedingungen ruhte das uns scheinbar viel näher stehende festliche Theater Griechenlands, das schon vor seiner Nachahmung durch die Dramaturgen der Renaissance zu den Uranfängen der mittelalterlichen europäischen Theaterkultur, zu den Mysterienspielen, gewisse technische Formen hergeliehen hat. Was in Italien nicht gelingen konnte: das Theater, wie in der hellenischen Zeit, wieder zu einer Angelegenheit des nationalen Kultes zu machen, das schien am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung die besser begriffene Aufgabe werden zu wollen. Wie das Gesetz des griechischen Dramas, glaubte man auch seine sehr

glücklich scheinende soziale Bedeutsamkeit ohne weiteres wieder erreichen zu können.

Es war dies dieselbe Täuschung, die überall obwaltet, wo wir für unsere Zeit und unser Volkstum in staatlichen, rechtlichen, wirtschaftlichen oder künstlerischen Bestrebungen antike Ideale aufgreifen. Auch für ein richtiges Verständnis der Kunstpflege bei den Hellenen muß man stets vorher festzustellen suchen, was das Wort Nation den Griechen bedeutete. Nur zu häufig sehen wir darüber hinweg, daß den einigen Tausenden freier Bürger in der Polis ein Helotentum von zehnfacher Anzahl anhing, das wohl als Werkzeug der Zivilisation zu dienen, von deren Früchten aber nichts zu beanspruchen hatte. Volkheit im griechischen Sinne ist eben etwas durchaus Verschiedenes von Volkheit im modernen Sinne — oder auch von Volkheit im Sinne unserer Wünsche; ja man darf sagen, der griechische Begriff „Mensch" ist ein anderer als unserer. Wir dürfen, wenn wir das Grundverhältnis der griechischen Kultur suchen, nie vergessen, daß den Gründern und Förderern des antiken Staats eine Welt ohne das Institut der Sklaverei undenkbar war; diese Voraussetzung bestimmte besonders das Leben Griechenlands, seine gesamte Ethik, und die durch sie begründeten Verhältnisse sind wichtigste Faktoren auch in der künstlerischen Ökonomik dieses Volkes. Irrtümliche Auffassungen, die aus der Nichtachtung dieses Grundverhältnisses in der ästhetischen Beurteilung der griechischen Kunst, des Theaters und einzelner Einrichtungen desselben, wie des antiken Chores zum Beispiel, bis in die jüngste Zeit bestanden, werden im einzelnen an späterer Stelle behandelt werden; hier fordert vorderhand eben dieses ungemein glücklich scheinende Verhältnis des griechischen Theaters zum „Volke" zur näheren Betrachtung auf, weil dieses Verhältnis noch heute bei vielen Reformvorschlägen für das Theater ohne weiteres zugrunde gelegt wird, wie es ersichtlich schon dem „theoretischen" Nationaltheater der Deutschen als Ziel vorschwebte.

Wenn wir uns das attische Theater an einem der zweimal nur im Jahre erscheinenden Spieltage vorstellen: die feierliche Szene, das durch lange Zeit zugerüstete Drama nationalen Inhalts, den vor dem Eingang der Orchestra harrenden, von priesterlichen Weihegefühlen geschwellten Chor, dessen eifervolle Vorbereitung die Stadt durch Monate in Anspannung gehalten hatte, die hochgestimmte Menge, die von den eben vollbrachten Opfern aus den Tempeln herbeiströmte, fällt es uns nicht bei, daß alles dies die Vorbereitung eines Festes war — nur für die, die Feste zu feiern Grund und Anlaß hatten: für die zu höheren, ausgewählten Aufgaben des Daseins und dementsprechend auch zu dessen höheren, ausgewählten freudigweihevollen Feierstunden Berufenen. Das Elitebewußtsein dieses Publikums ist in Rechnung zu ziehen, wenn man die im klassischen Drama der Griechen sich offenbarende Weltanschauung beurteilt: sie war zur guten Zeit des attischen Theaters,

als die glorreich bestandenen Perserkriege das Bewußtsein aller heroischen Tugenden neu gekräftigt hatten, ganz und gar der Verherrlichung großer Menschheit im Erleiden tragischer Geschicke zugewendet. Sie war durchaus heroisch — und sehr wenig philosophisch nach späterem Maß unserer Vorstellungen von „Griechheit". Das Ethos dieser dichterischen Verklärung des Lebens, des Mythus, der fernen und nahen Geschichte, der Leidenschaften, war das eines adeligen, ahnenstolzen Individualismus und kehrte sich in seiner starken Betonung der großen Persönlichkeit ausdrücklich gegen die demokratisierenden Tendenzen einer utilistischen Moral. Es sprach eine Gesinnung aus, die herb doch auch stark genug war, über die Grenzen der Menschheit hinaustreibende Träger der großen Leidenschaften vom Schicksal gestraft aber auch gleichzeitig verklärt zu zeigen. So erhob es den tragischen Charakter des Lebens ins Erhabene.

Der von späteren „aufgeklärteren" Zeiten gegen die griechische Tragödie gerichtete Einwand: daß sie die Menschen willensunfrei am Faden eines allmächtigen und willkürlichen Schicksals zeige, erscheint mehr und mehr als Irrtum, wie diese Auffassung griechischer Weltanschauung überhaupt. Es gab uns zu denken, daß dem ‚Gefesselten Prometheus' des Aischylos, den wir kennen, ein ‚Befreiter Prometheus' folgte, von dem uns nur wenige Verse überkommen sind — und diesem gar ein uns ganz verloren gegangener ‚Feuerspender', der den den Göttern trotzenden Titanen schließlich selbst zu göttlicher Verklärung erhob. Dieser selbe Gedanke der endlichen Rechtfertigung auch des schuldbeladensten Daseins ist in der erlösenden Entrückung des thebischen Königs im ‚Ödipus Kolonos' ausgedrückt und klingt aus dem Spruch des Areopags in der ‚Oresteia' über den Muttermörder aus dem Atridengeschlechte. Die Anschauung von der pessimistisch-asketischen Richtung des Dramas in der großen Zeit des griechischen Theaters ist nachgerade haltlos geworden, wie auch die Aburteilung der griechischen Tragödie als „Schicksalsdrama". Vielmehr stellt diese Periode des antiken Theaters ein letztes, allerdings zum vollendeten künstlerischen Ausdruck erhobenes Aufleuchten des heroischen Griechentums dar. —

Aus den religiösen Festen herausgewachsen und lange Zeit in einem lyrisch-epischen Charakter verharrend, erhob sich das Theater unter Aischylos und Sophokles auf die Stufe der Reife, die wir, sehr verallgemeinernd, als seine ständige Beschaffenheit anzusehen geneigt sind. Doch waren es im ganzen etwa nur fünfzig Jahre seiner Blütezeit. Dieses Theater behauptete sich in seiner Vornehmheit und Kraft, solange die Gesinnung eines vornehmen, kräftigen Bürgergeistes in ihm eine Bestätigung und Verherrlichung seiner Ethik suchte. Und auch in dieser Zeit war es noch — was schwer ins Gewicht fällt — immer nur eine Ausnahme, stand es, mit den Worten Nietzsches zu reden, „an der Feststraße des Lebens": ein Vorbild einziger Art in der Geschichte

künstlerischer Kultur. Sein Verfall war schon äußerlich nahe, als es mehr und mehr den Charakter seiner Seltenheit, den einer ganz besonderen feierlichen Veranstaltung, einbüßte und zum Bedürfnis der Unterhaltung wurde, — zum Metier. Die innerliche Entartung mußte dann bald folgen.

Es würde in der hier gebotenen Kürze nicht möglich sein, den in der nächsten Generation schon eintretenden rapiden Verfall des griechischen Geistes eingehend zu begründen: bleibt doch diese einer Katastrophe gleichende, in wenigen Jahrzehnten sich vollziehende Wandlung, auch wenn man alle nachweisbaren Ursachen in Rechnung zieht, für jede Betrachtung an ungelösten Problemen noch überreich. Eine Gefahr lag im Charakter des Theaters, in dem der echten Tragödie selbst. Was sie als Individualismus feierte, das drohte, ins demagogische Ideal übersetzt, in eine gemeine Verherrlichung des Egoismus umzuschlagen; und diese Gefahr erkannten die, die von der auf den Märkten verschleißten sophistischen Moral den beschleunigten Niedergang der Geister voraussahen, sehr wohl. So erklärt es sich, daß Plato, der größte Lehrer seines Volkes, — aber auch der Todfeind des Sophismus und der Demagogie — er, der selbst als dramatischer Dichter begonnen, schließlich zum Kunstverfolger und zum Feind des Theaters sich wandelte.

Die Begriffe Staat und Volk erfuhren unter dem entsittlichenden Einfluß des peleponnesischen Krieges und infolge der immer mehr Übergewicht erlangenden Demokratie selbst eine weitgehende Wandlung, von der die Bewertung der Kunst, ihrer Ziele und Aufgaben, nicht unbeeinflußt bleiben konnten. Der Staat büßte seine Bedeutung als nationales Ideal ein und wurde als Handhabe der Macht das Kampfobjekt der verbrecherisch ausartenden Parteien. Der religiöse Geist verfiel in Blasphemie. In allem Geistigen selbst trat an die Stelle der Idee das Urteil; und wenn in der Volkheit das Talent sich vielleicht noch mehrte, verarmte sie doch ersichtlich an Charakter. Auch wirtschaftlich verschoben sich die Verhältnisse wesentlich: für öffentliche Angelegenheiten war im Staatssäckel selten noch Geld; was der Krieg und seine Zubereitung nicht verschlang, wanderte in die Taschen der ihre kurze Herrlichkeit ausnutzenden Erbeuter der Herrschaft. Die Kunst wurde auf allen Gebieten mehr und mehr Privatangelegenheit, den Anforderungen, dem Geschmack der gerade am Ruder und im Reichtum sitzenden Emporkömmlinge unterstellt. Nicht mehr einer früher beinahe heilig geachteten Stimme der Öffentlichkeit untergeordnet, sondern von der Gunst des Augenblicks, von der Mode des Tages, von der Laune der politischen Parvenus abhängig, wurden die Künstler zu Virtuosen und die Schauspieler — zu Komödianten. Auch hierin war Hellas wirklich das Muster der sich häufig oder gar regelmäßig wiederholenden Entwicklung der Dinge.

In kurzer Zeit war das Theater so gesunken, daß seine ehemals zu Ehrenfesten ausersehene Kunst als politisches Bestechungsmittel gebraucht wurde:

man ließ Komödie spielen, sobald die wankelmütige Menge einer bestimmten Absicht der Regierung gewonnen oder ihr drohendes Murren beschwichtigt werden sollte. Der berühmte Obolus, den jeder griechische Bürger an den Festtagen außer freiem Eintritt zum Besuch des Theaters empfing, erhielt nun eine ganz besondere Bedeutung, indem er dienen mußte, den unruhigen Demos zur Freundlichkeit zu stimmen.

Mit dieser Korruption des öffentlichen Institutes ging die Entartung des Dramas Hand in Hand: der Fall von der Höhe des sittlichen Austrages in der aischyleischen und der sophokleischen Tragödie zu der fast immer philiströsen, immer dem juste milieu sich anpassenden, engbrüstigen Moral bei Euripides, der bei den Sophisten, aber auch bei Sokrates philosophisch sich gebildet hatte, ist das deutliche Merkmal für die Wandlung des Geistes und für die überhandgewinnende rationalistische Gesinnung des Volkes in seiner jetzigen Zusammensetzung. Mehr und mehr neigte man zu jener Moral, die, nach Platos Vergleich, ein Tauschhandel ist, wo man Lust gegen Lust, Schmerz gegen Schmerz und Furcht gegen Furcht wie Münzen umwechselt. Und damit diese Moral wichtig und weihevoll erscheine, hüllte sie Euripides in das Gewand einer nur zu oft von Trivialitäten schlimmer Art wimmelnden Rhetorik. Der Stil des Theatralischen in seinem Gegensatz zum Dramatischen wurde von ihm erfunden und der Nachwelt vererbt. Die schlichte einfache Größe des Aischylos wurde verdrängt durch die Sensation. Und das immer noch große und fruchtbare Talent des Euripides verhökerten dann die nur noch raffinierten Theaterspekulanten, denen nichts mehr heilig war als der Erfolg. Zeigte doch schon Euripides das Heilige, das Göttliche und Erhabene gleichsam immer mit einem Vorbehalt, immer in eine leicht durchsichtige Ironie gehüllt, wodurch es den Aufrichtiggläubigen widerlich wurde.

Dafür freilich steht außer Frage, daß wir in Euripides den Protagonisten des modernen Dramas zu verehren haben: er zuerst nuancierte die Leidenschaften, die jenseits des Heroischen verliefen; er zuerst gab eine charakteristische Psychologie des Individuums. In der Entwicklung zum Drama der christlichen Weltanschauung bedeutet er die wichtigste Zwischenstufe. Die reiche Entfaltung der Technik, die er bewirkte, kam reiner dann in der Komödie zur Geltung, die eine lange Reihe fruchtbarer Dichter fand, unter denen besonders Menander, den Goethe an Kunst neben Sophokles stellte, vielfach nachgeahmte Muster schuf.

Im ausgesprochenen Geiste des Protestes gegen diesen Niedergang des politischen, sittlichen und künstlerischen Lebens bewegte sich jedoch die Komödie des Aristophanes: dieses wunderbarste Gewächs, das doch wieder nur aus diesem von reichsten Kräften geschwängerten Boden sprießen konnte, für alle späteren Zeiten unerreichbar an Grazie und Reichtum der Farben in seiner phantastischen Gestalt, unerreichbar auch in seiner souveränen Ironie, in der Verwegenheit

seiner Kritik, seines Spottes. Doch aller Frechheit stand als Gegengewicht die Unerschütterlichkeit des Glaubens an eine ideale Weltordnung gegenüber und adelte diese Kunst. In späterer Betrachtung verlor man nur auch bei Aristophanes das richtige Verhältnis aus den Augen: er war trotzdem nicht der Offenbarer seiner Zeit und der in ihr im Schwange befindlichen Weltanschauung; er würde bei uns als ein Reaktionär angesprochen werden; er wurzelte nicht im Volksgeiste, vielmehr band er diesem eine flammende Zuchtrute. Seine Wirkung aber haben wir, wie oft bei ähnlichen Erscheinungen, im Gesetz des Kontrastes zu suchen, das in entartenden Kulturen sich immer behauptet: die blutigen Striemen der satirischen Züchtigungen, die er an der demagogischen Meute vollzog, verursachten dieser wollüstigen Kitzel. Ein empfindelndes böses Gewissen war jenem Volke fremd; noch immer überwog das Gefühl der Kraft, daß man alles ertragen müsse und daß der Streit der Vater aller Dinge sei, wie denn die Schadenfreude von den Griechen überhaupt als eine der Lustempfindungen des Daseins geschätzt wurde. So muß Aristophanes als eine demonstrative Erscheinung in der griechischen Theaterkultur betrachtet werden und nicht als eine entwickelnde, von der ein Stil ausgegangen wäre. Den Verfall des Theaters konnte er nicht aufhalten.

Schon in der klassischen Zeit war die Tragödie mit ihren nur erhebenden Stimmungen allein nicht ausreichend gewesen, das Genußbedürfnis der Menge zu befriedigen. Das damals schon angehängte „Satirspiel" sollte man darum nicht ausschließlich durch das ästhetische Gesetz erklären: es habe nach der Erschütterung eine Entlastung der Gemüter stattfinden müssen. Wenn die Tragödie ihren Zweck erreicht, Furcht und Mitleid, wie Aristoteles so weise definiert — und wie wir ihn, nach langem Streite um den Sinn seiner Lehre von der „Katharsis", heute verstehen —, „gereinigt", das heißt in tapfere Empfindung der Bereitschaft gegen das tragische Geschick gewandelt hatte, so hätte doch gerade diese Stimmung, in der sie den vornehm Empfindenden entließ, das Bedürfnis eigentlich ausschließen müssen, diesen Gewinn schleunigst wieder durch eine heitere Auffassung des Daseins zu verwischen. Diese mehr moderne als griechische Interpretation des Daseins mag sich jedoch frühzeitig schon geltend gemacht haben und so stellt sich vielleicht die Zugabe des Satyrspiels einfach als eine Konzession, wie wir sagen würden, an die „Galerie" heraus: man sorgte auch für die, die im Theater keinen aristotelischen Reinigungsprozeß durchmachen, sondern sich nur amüsieren wollten. Denn auch zur guten Zeit schon trieben Gaukler, Mimen, Tänzer und Puppenspieler ihr Wesen auf den öffentlichen Schauplätzen und hatten nicht minder starken Zulauf als Sophokles und Aischylos. Im Gastmahl Xenophons fragt Sokrates einen Charlatan, wie er bei einer so traurigen Beschäftigung so lustig sein könne, und dieser antwortet: Ich lebe sehr angenehm von der Torheit der Menschen, die mir, indem ich etliche Stücke Holz in Bewegung setze, viel Geld einbringt. Zu des Euripides

Zeit schon erlaubte man dem Puppenspieler Pothin die Benutzung jenes selben Schauplatzes, von dem sonst die feierlichste Weihe, „als ob die Gottheit nahe wär", über das atemlos lauschende Auditorium sich breitete, so daß, angesichts dieser Blasphemie, vornehme Athener aufstanden und den entwürdigten Ort verließen.

Der kunstfeindlichen Stimmung Platos wurde schon Erwähnung getan; es war die Einsicht in das sich immer mehr entwürdigende Treiben der Künste, die sie ihm bewirkte. So kam er dahin, in seinem „Staat" für alle Kunsttätigkeit ein strengstes Gesetz zu heischen: Nur, wer mindestens fünfzig Lebensjahre erreicht habe, solle sich mit der Dichtkunst befassen dürfen; die Polizei solle staatsgefährliche Lieder und Schriften verhindern und die Abfassung „loyaler" Gedichte anbefehlen! — Das war das schließliche paradoxe Ergebnis eines Kulturverlaufes, in dem sich Theorie und Leben endgültig getrennt hatten.

Das Theater der Römer hat eine selbständige Bedeutung bekanntlich überhaupt nicht besessen. Höher als zu Adaptionen und Nachahmungen der schon verfallenen, aber namentlich in der hellenistischen Periode üppig wuchernden griechischen Theaterkunst hat es in seinen besten Leistungen sich nie erhoben. Die populären Darstellungen pantomimischer Art, die Wett- und Tierkämpfe, die Naumachien, die Tingeltangel der Kaiserzeit, die Verkleidung aller Arten von Sport in theatralische Hüllen, — das alles bietet eigentlich nur immer mehr entartende Formen griechischer Kulturmuster, in ein Volkstum versetzt, das, wie es früh zum Luxus zu neigen begann, bald auch des sittlichen Einklangs entbehrte, das nie eine ernsthafte religiöse Unterlage besessen hatte, und in der immer zunehmenden Rassenvermischung, unter stetigem Wechsel der führenden Stände, im wüsten Hazard des Drängens und Treibens nach Macht kein soziales Ideal zu befestigen vermochte. Sittengeschichtlich die lehrreichste Epoche der Menschheit, kann sie hier übergangen werden, da ihr im Künstlerischen keine vorbildliche Bedeutung beizumessen ist. Wohl aber ist zu betonen, daß Rom der geeignete Boden war, alle virtuosen Kräfte der übernommenen künstlerischen Kultur und alle technischen Künste des Theaters zur äußersten Entfaltung zu bringen und ihnen ein Fortleben durch die Jahrhunderte zu ermöglichen.

Nach anfänglich sehr schroffer Ablehnung aller theatralischen Künste und Kunstbeflissenen seitens der älteren christlichen Kirchenväter, eines Tatian, Tertullian, Athenagaras und anderer, hatte allmählich das schon lange Zeit vor dem Stifter des Jesuitenordens adoptierte Prinzip von der Heiligung der Zwecke mit dem heidnischen Komödien- und Teufelswesen seinen Frieden gemacht. Denn als eine Maßregel kluger Ausnutzung vorhandener Triebe und nicht, wie die Theatergeschichte gern möchte, aus künstlerischen Bedürfnissen herausgewachsen, ist die Entstehung des geistlichen Volksschauspiels in den romanischen und deutschen Landen des Mittelalters aufzufassen. Diese priesterlichen Dramaturgen verfolgten zunächst keineswegs ein künstlerisches Ziel; sie trachteten viel-

mehr, die „leider Gottes“ nun einmal vorhandenen, unausrottbaren sündlichen Anlagen der Bekehrten und zu Bekehrenden dem einen großen Heilszwecke der Kirche anzupassen.

So brachte man in Griechenland, wo man die Reste des verfallenen attischen Theaters vorfand, zuerst gewisse szenische Gebräuche für die gottesdienstliche Liturgie in Anwendung: vom feierlichen Platz des Hochaltars las der Diakon die Legende und von beiden Seiten her erschienen in festlichem Aufzuge die Priester, um die unterbrechenden Chorsätze im Wechselgesang auszuführen; zuletzt trat häufig der Heiland selber auf, von einem Geistlichen im „purpurnen Gewande“ dargestellt, und sang die Worte der Passion, so daß der kirchliche Akt sich schon dem Charakter eines Dramas näherte. Geburt und Tod Jesu Christi waren die gegebenen heiligen Stoffe; Weihnacht und Ostern erhielten durch diese Aufführungen eine besondere festliche Weihe. Auf diesem Wege schritt die christliche Theaterkunst weiter. In Italien, Gallien und in Spanien, also in den von römischer Kultur durchtränkten Ländern, wo die Lust an noch bunteren, bewegteren und roheren Schaustellungen vorherrschte, wollte die knappe liturgische Form bald nicht mehr Genüge tun und man begann auch andere biblische Vorgänge dramatisch zu gestalten. Immer noch gaben aber die Geistlichen selbst und namentlich die niederen Kleriker die Schauspieler ab. Erst als sie der Zahl nach für den Personenreichtum der Stücke nicht mehr ausreichten, mischten sich unter die geistlichen Künstler bürgerliche „Dilettanten“ aus der Gemeinde. Der Platz vor dem Hochaltar, bisher die Szene dieser Schauspiele, wurde nun nicht mehr für schicklich erachtet, auch reichte er nicht mehr aus; aus diesen Gründen verlegte man die auf ein Gerüst aufgebaute Szene jetzt unter den Singechor. Hier, durch die Nähe des Heiligen nicht mehr eingeschränkt, entwickelte sich nun schon eine ziemlich reiche theatralische Technik: man verwendete Dekorationen und Maschinen und ließ es auch an Prunk der Gewänder nicht fehlen.

Da sich jedoch die hinzugezogenen bürgerlichen Hilfskräfte mit Statistenrollen nicht lange begnügen wollten, sah man sich genötigt, nach und nach profane Szenen von größerer Breite in die heiligen Handlungen einzuschalten. Denn diesen bürgerlichen Schauspielern fehlte es durchaus nicht an mancherlei Übung: in Frankreich namentlich hatten sich die Trouvères herangedrängt, Leute, die selbsterfundene Chants, Chanterels, Chansons, Mots, Lays, Depports, Pastorales und sogar schon kleine Comédies bei öffentlichen Gelegenheiten berufsmäßig vortrugen. Es gab Vereine, wie den der Comiques, die lustige Dialoge über Vorfälle und Streitigkeiten des täglichen Lebens verfertigten und vortrugen; die Bateleurs, die gymnastische Künste mit Deklamationen und Gesang verbanden, und außerdem eine erstaunliche Menge von Springern, Gauklern, Spielleuten, die sich zudrängten, bei den in ungewöhnliche Aufnahme gekommenen heiligen Spielen ihre Künste an den Mann zu bringen. Die

Regisseure der Kirche nahmen sie zwar gern auf, aber die Folge davon war, daß sie selbst in kurzer Zeit ihre Autorität über diese Hilfstruppen einbüßten. Auch davon lesen wir, daß die hohen Herren selbst nicht ungern auf den Ton dieser „Possenreißer“ sich stimmten. An Vorübungen dazu ließ es der wackere Klerus nicht fehlen: bei ihren fêtes des fous tafelten die französischen Seelenhirten auf den Altären, sangen Zotenlieder und schwenkten aus den kirchlichen Rauchgefäßen den Qualm verbrannter Schuhsohlen sich unter die Nasen. Kein Wunder daher, wenn auch das Kirchenspiel bald derartig ausartete, daß, 1197 Eudes de Sully, der Pariser Bischof, durch Verbote einschreiten und im Jahre 1210 Papst Innocenz den Gebrauch der Kirchen und der Meßgewänder zu den Schauspielen überhaupt untersagen mußte.

Um die gleiche Zeit etwa nahmen, infolge dieser Verbote, allerorten die bürgerlichen Elemente die Sache des kirchlichen Schauspiels selbst in die Hand. Man schlug nun die Bühne außerhalb der Gotteshäuser auf und erweiterte das Gerüst derart, daß es dem ausgedehnteren dramatischen Zwecke sich geschickt erwies. Denn das Theaterspiel sollte nun nichts Geringeres als ein vollständiges orbis pictus darstellen, wo man alles einschachteln konnte, was irgend nur die Schaulust reizte: Weltgeschichte und Leben des Tages, Himmel und Hölle, Heiliges und Profanes. Nach wie vor aber blieben die Geistlichen doch die Dichter dieser Wunderbegebenheiten und die gelehrten Regisseure dieser Volkskunst. Sie trachteten, das bunte Nebeneinander mit einem Bande der christlichen Vorstellungen wenigstens locker zu umfassen und so die Welt vom christlichen Himmel beherrscht zu zeigen.

Für zwei Jahrhunderte, kann man sagen, hat das Christentum ein internationales Theater seines Geistes zustande gebracht. Auf einer breiteren Basis, mit einem reicheren Aufwand technischer Mittel ist die dramatische Kunst — vorausgesetzt, daß sie eben nicht mehr sein soll als ein treues Abbild der überhaupt vorhandenen Kulturzustände — kaum je in Erscheinung getreten als in den Mysterien und Moralitäten des Mittelalters. Von künstlerischer Bearbeitung des Rohstoffs war freilich kaum die Rede; wenn versucht wurde, die bunten Begebenheiten unter einen einheitlichen Gedanken zu ordnen, so gab sich als Ziel, die herrschende Stellung der christlichen Einrichtungen darzutun, — nicht die der christlichen Idee; und man ließ es geschehen oder tat selbst noch sein Bestes dazu, diese Einrichtungen für den Pöbelgeschmack possenhaft zu travestieren.

Als im Jahre 1322 in Eisenach das Spiel der ‚Klugen und der törichten Jungfrauen‘ auf dem Markte dargestellt und darin kund wurde, daß sich Maria und alle Heiligen für die reuevollen Sünderinnen, die ihre Lampen in Erwartung des himmlischen Bräutigams hatten verlöschen lassen, vergeblich verwandten, weil der Heiland unerbittlich blieb, — sprang der Landgraf Friedrich entrüstet auf und rief: „Wenn solche Fürbitten nichts helfen, was ist dann der

Glaube des Christen!" Den armen Mann traf über diesen ästhetischen Ärger der Schlag und über ein Jahr lag er krank, bis der Tod ihn erlöste. —

Die Inhaltsangabe eines Textbuches dieser Spiele, des in Frankreich gespielten ‚Mystère de la Passion', gibt das beste Bild dieser Art dramatischer Poesie: Es zerfiel in vier „Tagewerke", deren erstes 32 Abteilungen umfaßte und siebenundachtzig Personen erforderte, darunter sechs Teufel. Das zweite Tagewerk, in 25 Abteilungen, stellte hundert Personen auf die Bühne, von der Zeit Moses herab bis zur Gegenwart, und außer den sechs Teufeln erschienen Gestas und Dismas, „ein guter und ein schlechter Spitzbube". Mit nur 17 Abteilungen begnügte sich das dritte Tagewerk und das vierte gar nur mit 12, — aber der Mangel an Gliederung wurde durch die Fülle der Gestalten ersetzt, unter denen Adam, Eva, David und eine Reihe von „Seelen Verstorbener" figurierten. Vier Teufel zum wenigsten gehörten zu jedem ordentlichen Spiel, — daher noch die französische Redewendung faire le diable à quatre — die in abscheulicher Gestalt mit Hörnern, Schwänzen und Klauen und auch nicht ohne obligaten Gestank sich präsentierten. Die dazu gehörigen „Teufelsbraten" herbeizuschaffen und herzurichten, verfuhren die geistlichen Dichter mit bemerkenswerter Objektivität: die Pfaffen, die es mit Weibern hielten und der seine Bauern schindende Abt kamen ebensowohl an die Reihe, wie der Schuster, der schlechtes Leder nahm, der Schneider, der Tuchstücke unterschlug, und das mit dem Knecht anbandelnde ungetreue Weib — alle wurden sie zur sattsamen Belustigung der Schauenden von den Teufeln in den Höllenrachen gesperrt. Doch so mächtig der Fürst der Hölle war, — Einen gab es, der seiner Gewalt nicht unterstand, der ihm jeglichen Schabernack spielen durfte, dem alles erlaubt und nichts versagt war, der jede Pause der Handlung witzig ausfüllte, der, während der Heiland ans Kreuz genagelt wurde, den schmerzlichen Eindruck durch ein paar zotige Witze verwischte, der bei allen tugendbresthaften Leuten den Spitzel spielte und sie dem Teufel in die Klauen lieferte, der den heiligen Frauen auf ihrem Wege zum Grabe mit einem schnöden Witzwort entgegentreten und den Aposteln Eselsohren drehen durfte: in den oben erwähnten „Guten und schlechten Spitzbuben" schon, in Gestas und Dismas, haben wir die Urenkel der komischen, nichtsnutzigen Sklaven in den römischen Atellanen wieder zu begrüßen; und immer ist es ein Sproß dieser Familie, der unter ewig wechselnden Namen, wie „Bott, Knecht Rubin, Jean Posset, Pickelhäring, Harlekin, Jean Pottage, Hans Wurst, Thadaedl", sein ererbtes Vorrecht übt, — der Clown in seiner proteïschen und unverwüstlichen Lebenskraft, ohne den es bei den späteren Kulturvölkern Europas schwerlich je ein Theater gegeben hätte — und auch heute nicht geben würde.

Diese Schaubühne, die jedesmal wochenlang eine ganze Stadt in Bewegung hielt, darf mit Recht im hohen Grade „volkstümlich" genannt werden und ist ihr auch eine ausgesprochene „soziale Bedeutung" zuzugestehen. Nur war dieses

Theater eben von jeder künstlerischen Kultur ganz unberührt. Das heißt, es ermangelte völlig des Bestrebens, irgend eine höhere Idee des Lebens zu formulieren und gab die Moral der christlichen Lehre in ihrer gröbsten Verrohung als Tendenz. Erst unter dem Einfluß der humanistischen Bildung trat zeitweilig eine Vertiefung des christlichen Geistes zutage; es bedeutete einen großen Fortschritt, als in dem Spiel der ‚Päpstin Jutta' der Himmel auf Fürbitte der heiligen Mutter sich dieser greulichen Sünderin erbarmte und ihr Erlösung versprach.

Weniger im Drama selbst, als vielmehr in der Entfaltung der verschiedenen volkstümlichen theatralischen Triebe ist die Bedeutung dieser Periode zu suchen; wir haben hier die Elemente beisammen, aus denen das moderne Theater sich entwickelte, und sehen, wie die sozialen Bedürfnisse und Motive die kirchlich-dogmatischen und literarischen Wünsche durchkreuzen. Das gibt einen von der griechischen Theaterkultur ganz verschiedenen Ausgangspunkt. Dort hatte sich aus der weihevollen Gemeinempfindung eine hohe Kunstform entwickelt, die durch die Zerspaltung des sozialen Geistes allmählich abbröckelte; hier zeigte die durch das Christentum gegebene Idee von vornherein keine hinreichende bildende Kraft, eine solche feste Form zu schaffen, und war infolge davon auf einen Kompromiß mit den sozialen Instinkten angewiesen. Von diesem Kompromiß aus können wir nun, bis in unsere Zeit hinein, die beiden Strömungen verfolgen: die der volkstümlichen Entladungen von allerlei sensationellen Bedürfnissen und die der christlich-literarischen Bildung. Die Kämpfe, Vermischungen und Scheidungen dieser beiden Gewalten, wobei bald die eine, bald die andere die Überhand gewann, machen die Geschichte des neuzeitigen Theaters aus. Von hier aus schon haben wir eine Schaubühne der Praxis und eine der Theorie und werden zu verfolgen aufgefordert sein, wie weit dieser Dualismus etwa überwunden war, als unser deutsches Theater in seiner jetzigen Form sich von neuem zu bilden begann.

Wie in Frankreich und Italien, den Hauptpflegestätten der mittelalterlichen Schauspiele, lagen die Bedingungen auch in Deutschland und in England. Das städtische Zunftwesen mit seinen Handwerksbräuchen und Festen, mit seiner Fastnachtskurzweil, war überall der Boden des Theaters und überall kam das Proletariat, das im Mittelalter ganz etwas andere bedeutete als heutzutage, zu Hilfe. In ihm vereinigten sich die Scharen der „unehrlichen Leute", die Spieler, Tänzer, Gaukler, Sänger, Pfeifer und Pauker, diese schon zur Hohenstaufenzeit, ja schon unter Karl dem Großen, als Landplage empfundene Masse der Vaganten, die aber vom schaffenden Bürgertum, wenn auch bei vorkommenden Delikten mit unmenschlicher Grausamkeit behandelt, doch im allgemeinen mit gutem Humor ertragen wurde. Das Gepräge freiester Willkür war diesen Veranstaltungen also von Anfang an gegeben und es dauerte geraume Zeit, bis für die zweckvolleren Kunstübungen sich feste Organisationen

bildeten; von da bis zur Etablierung eigentlicher Berufsschauspieler war immer noch ein weiter Weg. Ausschließlich ihrem Gewerbe lebende Komödianten traten am frühesten in Italien auf, wo echtes Mimenblut von Römerzeiten her vererbt war; des ununterbrochenen Zusammenhangs wegen, der das französische und das deutsche Theaterwesen verknüpfte, geht uns jedoch die Entwicklung der Dinge in Frankreich hier hauptsächlich an.

Im Jahre 1398 kauften Pariser Bürger in dem nahen Flecken St. Maur ein Gebäude, das zu einem stehenden Theater eingerichtet wurde. Der Zulauf aus der Stadt dahin war jedoch so groß — oder der Pariser Stadtpräfekt so kunstfeindlich, daß diese Spiele verboten wurden. Die Schauspieler beschwerten sich beim Könige und Karl VI. sah sich selbst eine Vorstellung an, die ihm ausnehmend behagte; er strich darum die Verfügung seines Präfekten und stellte der Gesellschaft einen Freibrief aus, der ihr ohne Hindernis zu spielen gestattete. In diesem Privileg vom 4. Dezember 1402, dem ersten Dokument einer Theaterkonzession, werden die Schauspieler „Maîstres, Gouverneurs et Confrères de la Passion Notre Seigneur" genannt, also mit allen Ehren und Würden behandelt. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts aber bildete sich für sie eine gefährliche Konkurrenz: die Clerks von Paris, das heißt die Gerichtsschreiber, zogen Profit aus ihrer von berufswegen erlangten Wissenschaft um die sittlichen Zustände und stellten den geistlichen Spielen solche gegenüber, die weltliche Stoffe behandelten: die „Moralitäten". Statt der heiligen Personen kamen nun alle möglichen — und eigentlich auch unmöglichen — Allegorien auf die Bühne: der Hochmut, die Gerechtigkeit, der Geiz, — ferner personifizierte Gewohnheiten, wie Bonne-Compagnie, Je bois à vous, Je pleigne d'autant, Accoustumance, Souper, Passe-Temps, Gourmandise, Friandise, la Maladie usw., die in der sozialen Komödie deren „Typen" vorausgehen. Die „Confrèrerie de la Bazoche", wie sich die Pariser Clerks nannten, behandelten mit Vorliebe Prozesse, öffentliche und geheime Stadtskandale mit freimütigster Satire, so daß Polizei und Parlament zu Strafen und Verboten reichlich Anlaß sahen; der Adel aber und die Könige selbst schützten die Gesellschaft. Den Clerks erstanden bald neue Konkurrenten in den „Enfants Sansouci", die hauptsächlich der Liederlichkeit in Possen zu Leibe zu rücken — vorgaben, deren leichte Ware jedoch bald so beliebt wurde, daß auch die Bazochiens „Paraden" und „Farcen" als Nachspiele bringen mußten.

Hier stoßen wir also auf die Anfänge der bürgerlichen Komödie: der berühmte ‚Advokat Patelin' stammt in der ersten Form aus dieser Epoche. Allmählich verschwanden sogar alle Unterschiede in den Gattungen der drei Gesellschaften; man mischte die nachmittags 4 Uhr beginnenden Vorstellungen: auf einen längeren Akt eines heiligen Spiels ließ man eine Moralität, dann einen Schwank folgen. Das Volk nannte das jeu de pois pilés. Diesen Charakter behielt das französische Theater bei, bis der vom Hofe angenommene

Geschmack der Renaissance gegen Ende des 15. Jahrhunderts italienische Schauspieler nach Paris lockte, die die ersten regelmäßigen Komödien und Tragödien, die ersten Opern einführten. Andere welsche Truppen pflegten die Stegreifspiele — die nie ganz aufgegebene Kunst par excellence der Italiener, die deshalb im Gegensatz zu der geschriebenen, der Commedia erudita, Commedia del arte hieß. Die einheimischen Theatergesellschaften aber kamen aus der Mode der guten Gesellschaft und wanderten in die Provinz.

Die stabileren sozialen Verhältnisse der französischen Hauptstadt gestatteten diesen Pionieren der Renaissance hier zu begründen, was die unruhigen Zeitverhältnisse in ihrem Vaterland vereitelt hatten: das Theater auf der Grundlage antiker Kunstbegriffe für die moderne Gesellschaft und deren humanistische Bildung. Aus der dramatischen Poesie der Renaissance und der italienischen Theaterkunst, die daheim keinen dauernden Wohlstand gefunden hatten, ging das europäische internationale Theater hervor und die französische Hauptstadt war seine erste Pflegestätte.

Die „Comédiens“, wie die Italiener genannt wurden, kauften den Passionsbrüdern und den Bazochiens ihre Häuser ab und richteten die neuen Bühnen darin ein: das alte Mysteriengerüst wurde abgebrochen, die moderne platte Szene trat an seine Stelle. Auf dieser erschien im Jahre 1552 als die erste regelmäßige Tragödie ‚Die gefangene Kleopatra‘ von Jodelle, die in der längst zu höfischer Bildung bekehrten Gesellschaft den Sieg des literarischen Dramas nach antikem Muster entschied, — während das Pariser Volk, seiner eingeborenen Theaterkunst beraubt, an den Stegreifkomödien der Italiener sich schadlos hielt. Wie dann bald die italienischen Originalgesellschaften, nachdem man genügend von ihnen gelernt hatte, in eine untergeordnete Stelle geschoben wurden, das gehört der lokalen Bühnengeschichte Frankreichs an. Bei diesen Vorgängen spielten, wie schon bei den bürgerlichen Schauspielern, die wirtschaftlichen Verhältnisse eine wichtige Rolle. Aber erwähnt zu werden verdient doch, daß unter Heinrich III. das Parlament die Schließung des italienischen Theaters der Gelosi verfügte, „weil alle diese Komödien nur Geilheit und Ehebruch lehrten und den Ausschweifungen der Jugend als Schule dienten“. Tilleul, Rouillet, La Grange, Garnier und Hardy waren glückliche Nachahmer der italienischen Tragödie, bis endlich in Pierre Corneille der Dichter auftrat, der die frostige Form der nachgeahmten Antike mit wärmerem Gefühl belebte und auch für die Komödie das Muster der französischen klassischen Periode schuf.

Der Fortschritt von der bilderbogenähnlichen Kunst der mittelalterlichen Bühne bis zu der Corneilles, in der kurzen Zeitspanne kaum eines Jahrhunderts, ist freilich enorm und zeugt für die befruchtende Kraft der Renaissancebildung. Aber auch der Riß in der Entwicklung des Theaterwesens geschah durch diesen Wandel, wurde durch ihn ständig, denn er bedeutet den Verzicht

auf eine eigene Theaterkultur, die aus der bodenwüchsigen Volkheit Mitteleuropas hätte reifen können. An deren Stelle trat das adoptierte Renaissancetheater als eine Kunst der Vornehmen, der Herrschenden in der Gesellschaft, als Klassenkunst, die sich dem Lebensinhalt ihrer Kaste anpaßt. Durch ihr wirtschaftliches Übergewicht drückte sie schon rein äußerlich auf alle Anläufe, die, vom Volkstum ausgehend, ferner versucht wurden. Das gilt namentlich für Deutschland, dessen Kultur im 17. und im 18. Jahrhundert ja wesentlich von der französischen bestimmt wurde. Diesen volkstümlichen Anläufen blieb daher kaum eine andere Möglichkeit, als sich in der Opposition gegen das fremde Element auszuleben, wobei man am liebsten eine burlesk-parodistische Auffassung des Lebens, wie um sich vom Druck einer lästigen konventionellen, den angeborenen Eigenschaften nicht entsprechenden Kultur Luft zu machen, bevorzugte. Und mit gehöriger Einschränkung kann man sagen: wie das Theater der Gesellschaft stetig mit beschönigender Lüge sich umkleidete, tat sich das volkstümliche Theater stets etwas darauf zugute, so grob wie möglich gegen jene dort „vorgespielten“ Lebensideale zu protestieren.

In Frankreich trat dieser Riß sofort scharf in Erscheinung: das höfische Theater, nach Corneille von der reifen Kunst Racines genährt, atmete doch den Geist der Gesellschaft des roi soleil und keinen anderen. Und wenn, wie Courier sagt, eine Kammerfrau jener Zeit schon besser sprach als ein moderner Akademiker, so begreift sich, daß die Stelzen immer höher gefertigt werden mußten, auf denen wirkliche Personen von Stand einherschreiten sollten. Gesunde einfache Empfindung war in den herrschenden Schichten und deren Trabantenkreisen verpönt, das Theater also auf höfische Moral und Ausdrucksweise dressiert. Zudem liebten es die Tragödiendichter, gerade die naiv-heroische Empfindungsweise der fast noch mythischen Menschheit, die des eisernen Griechenlands, des alten Ägyptens, der jüdischen und assyrischen Kulturen, gewaltsam unter die Kronleuchter von Versailles, in die prunkenden Pariser Hotels zu zerren. Die Elementarmenschen der Vorgeschichte mußten den ungefügen Schritt der rohen Kraft in den pas de menuet wandeln lernen und jedes Aufflammen hatte sich auf ein respektvolles, sanftes Flackerlichtchen zu beschränken, wie es der Gegenwart der Majestät geziemte. On pourrait appeler ce théâtre la peinture exquise du grand monde, meint Taine; daher bedauert die Iphigenie Racines, zum Opfertode verdammt, ihr Leben nicht mit den Tränen eines jungen Mädchens, „sie fühlt die Pflicht dem Vater zu gehorchen, weil er König ist und zu sterben ohne zu klagen, weil sie Prinzessin ist“. Und Schiller sagt, die Personen der französischen Tragödie glichen „den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich mitsamt der Krone zu Bette legen“.

Da begleitete im Jahre 1641 ein junger Rechtspraktikant, der Sohn eines königlichen Kammerdieners, in Vertretung seines erkrankten Vaters den Hof

nach Narbonne. Der Einblick in das Treiben der Gesellschaft, der Verkehr mit den am Hoflager spielenden Komödianten, entflammten den jungen Mann derart, daß er sich, nach Paris zurückgekehrt, einer Schauspielergesellschaft anschloß, einer von den aus der Hauptstadt in die Provinzen vertriebenen, aus der alten Volksbühne herausgewachsenen, die zu Saint-Germain Vorstellungen gab. Neun Jahre zog er mit ihr im Lande umher und schon während dieser Leidenszeit immer das Ziel vor Augen, das wahre Wesen der Welt, wie er es gesehen hatte, nicht ferner in der üblichen höfischen Schminke der Galanterie, aber auch nicht in den albernen Masken der ihn umgebenden Kunst, vielmehr in einer Sprache voller Aufrichtigkeit von der Bühne reden zu lassen: es war Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière. Der Versuch mit einem Trauerspiel schlug fehl; da warf er sich auf die Komödie. Der zuchtvolle Geist des Renaissancetheaters hatte ein Genie von der Oppositionsseite, das mit dem Herzen der entstellten, unentwickelten Volkskunst empfand, in glücklicher Stunde befruchtet und ein satirisches Talent ersten Ranges geadelt. Ohne die Zoten und Frivolitäten, darin die soziale Komödie bisher ihre Stärke gesucht hatte, wollte Molière aussprechen, was Not tat. Mit scharf treffender Ironie trat er, der in einem epigrammatischen Vers auszudrücken wußte, was seine Zeitgenossen zum Inhalt einer ganzen Tragödie breit zu treten sich gewöhnt hatten, dem gespreizten Heldenunwesen entgegen. Gewiß war auch er von den konventionellen Fesseln seiner Zeit nicht frei, nicht einmal originell, denn fast all sein Fechten hat er bei den Spaniern gelernt — und überdies war er Theaterdirektor: er mußte für raschen Bedarf rasch sorgen. Darum gibt es unter seinen Stücken auch leere Machwerke, die in unmeßbarem Abstand von den Meisterwürfen eines ‚Bourgeois-Gentilhomme‘, eines ‚George Dandin‘, der ‚Femmes savantes‘ und der ‚Precieuses ridicules‘ stehen. Diese sind nicht allein treffende, weil maßvolle, soziale Satiren, deren Komik, nach Goethe, darum so stark und andauernd wirkt, weil sie überall an das Tragische streift, sie zeigen auch eine, bis dahin in der Komödie aller Völker unerreichte psychologische Vertiefung.

Doch gerade das beste Vermögen Molières wurde ihm zunächst von den Zeitgenossen am wenigsten gedankt: je kühner sein sozialkritischer Geist sich regte, desto mehr stieß er nach oben, bei der Hofgesellschaft an, je mehr er die Charaktere vertiefte und von den gewohnten Maskenschablonen löste, desto kühler begegnete ihm sein bürgerliches Publikum. Der köstliche ‚Misanthrop‘ wurde abgelehnt: der von seiner Zeit gefeierte Molière war der Molière der Schwänke und Possen, der die Erinnerung an die alten „Farcen und Paraden“ auffrischte. Auch ist immer im Auge zu behalten, daß die Renaissancetragödie und die reifere Kunst Molières im damaligen Paris doch nur Inseln bildeten innerhalb eines trüben Stromes der allerplattesten theatralischen Volksbelustigungen. Selbst die königliche Protektion konnte Molière nicht schützen vor der schädigenden

Konkurrenz der Buffonerien und Harlekinaden der zahlreichen Theatertruppen, die oft genug von den Hofparteien gestützt wurden, weil sie tatsächlich deren liederlichen Gelüsten allerlei Vorschub leisteten. Erst nach dem Tode des Meisters, 1680, wurde durch eine Vereinigung der Truppen in der Rue Mazarin die Grundform des Théâtre français geschaffen, das nun über zwei Jahrhunderte den Stolz des Landes ausmacht.

Die Theaterkultur, die vor der Renaissance die französische Bühne schon stark beeinflußt hatte, auf die deutsche aber erst spät einwirken sollte, ist geschichtlich unter den neuzeitigen die älteste: die spanische.

Auch ihre Bedeutung haben wir uns gewöhnt, nach den verhältnismäßig wenigen Produkten dichterischer Reife, die an die Namen Calderon, Moreto, de Solis und den des vielgenannten Lope de Vega geknüpft sind, zu bewerten. Namentlich von Calderon aus setzte sich bei uns das dramaturgische Urteil fest, das spanische Theater habe seinen mächtigen Aufschwung vermöge der unerschütterten Grundlage der vorherrschenden Volkstugenden, des Patriotismus und der Religiosität, genommen. Aber auch hier stoßen wir zunächst auf viel primitivere Kräfte im Volkstum, die allmählich erst für den höheren Zweck der politisch-religiösen Kultur gewonnen werden mußten. Jener mythisch verherrlichte, von der Nation feierlich im Dom zu Cordova beigesetzte Schauspieldichter und Schauspieler Lope de Rueda, für dessen Bedeutung das Zeugnis des Cervantes eintritt, stand doch wohl noch auf einer sehr niedrigen Stufe der Kunst. Denn Cervantes schildert wörtlich: „Zur Zeit dieses berühmten Spaniers befanden sich alle Zurüstungen eines Schauspielunternehmers in einem großen Sacke und bestanden aus vier weißen Schäferjacken, aus vier Bärten und falschen Reihen herabhängender Locken und endlich aus vier Schäferstäben. Die Schauspiele waren Unterredungen zwischen den Schäfern und dazwischen schob sich von Zeit zu Zeit eine komische Figur, eine Schwarze, ein Prahlhans, ein Narr oder ein Biskayer, die von Lope selbst dargestellt wurde und ihm Gelegenheit gab, seine Lazzi zu reißen. Die Bühne war aus vier Bänken hergestellt, über welche fünf bis sechs Bretter gelegt wurden. Hinter einem Teppich standen einige Musiker, welche in den Pausen Romanzen absangen". Solchen Charakters war die volkstümliche Kunst, die den auch in Spanien eingeführten und besonders streng im kirchlichen Geiste gehaltenen liturgischen Spielen gegenüberstand. Ruedas Nachfolger, Juan de Timoneda und Cervantes selbst versuchten der profanen Theaterkunst mehr Tiefe zu geben, aber ohne Geschick dazu.

Erst Lope de Vega faßte die Neigungen des Volkes zu Liebesintriguen, Ehrenhändeln, zu Prellerei und Verhöhnung landsmannschaftlichen Dünkels — die Ingredienzen seiner Dramen — in lose, aber geschickt geschürzte Handlungen, mit denen er nur den einen Zweck verfolgte, sein Publikum zu unterhalten. Der Spaßmacher spielte in diesen auf offener Straße gespielten Komödien die

Hauptrolle. Nur bei so leichter Arbeit mochte Lope de Vega es fertig bringen, die achtzehnhundert Schauspiele zu „dichten", die ihm zugeschrieben werden, womit er den Rekord aller Weltdramatiker schlägt. Bedenkt man aber, daß gleichzeitig mit ihm noch eine erkleckliche Anzahl von Dichtern tätig war, daß diese primitiven Wanderbühnen allerorten im Lande umherzogen, so ist das im spanischen Volke vorhandene Theaterbedürfnis und das Talent für diese Kunst nicht leicht überschätzen. Nur war dieses Theater eben vorerst durchaus nicht religiös gestimmt, vielmehr von so derber Art, daß die Geistlichkeit im Jahre 1598 einen königlichen Befehl durchsetzen mußte, der die Aufführung weltlicher Theaterstücke in Madrid überhaupt untersagte. Lopes Geschicklichkeit aber zeigte sich auch diesem Schlage gewachsen; er warf sich nun auf „geistliche Produktion", das heißt, er vermischte seine Possen so weit mit einer episodischen Handlung geistlichen Charakters, daß sie die Zensur bestehen mochten. Von dieser Art „heiligen Spielen" soll er außer jenen achtzehnhundert noch vierhundert geschrieben haben.

Auch der Charakter dieser und der direkt von der Kirche inszenierten „Autos sakramentales" wird stark überschätzt, wenn man sie nur nach den reiferen Proben einer späteren Periode beurteilt. Lange Zeit waren es grobe Spektakelstücke, die während des Fronleichnamsfestes beim Straßenaufzug abgespielt wurden. Der Parade voraus wurde ein riesiges Ungetüm aus Pappdeckel gefahren, der „Tarasco", ein Fabelwesen, ein Bastard vom Seekraken und Schlange, auf dessen Rücken eine weibliche Figur, die „Babylonische Hure" thronte; ihr folgte eine Ehreneskorte von Litaneien absingenden Kindern und Volksbanden, die unter dem Schall von Kastagnetten Tänze ausführten. Dann erschien im Zug ganze Garde von pappdeckelnen Riesen, die „Gigantones"; zuweilen auch als Mauren oder Schwarze ausgeputzt, und weiter dann, unter Vortritt eines Musikkorps, die hohe Geistlichkeit — mit dem Venerabile unter prächtigem Baldachin. Auch der Hof beteiligte sich an dem Aufzug: der König, die Staatsbeamten, die fremden Gesandten, alle tiefe Zerknirschung der Demut in den Mienen und brennende Lichter tragend. Ganz zum Schluß endlich fuhr der Wagen der Komödianten, die in den Rastpausen vor den Kirchen ihr „geistliches Drama" abspielten.

Erst die herüberwehende Lenzluft der italienischen Renaissance erweckte auch in Spanien das Bedürfnis nach einer kunstgemäßen Ausbildung des Theaters. Denn so feindlich die Spanier in Italien selbst der Kultur der Renaissance entgegentraten, zögerten sie daheim doch nicht, von ihr aufzunehmen, was zum Schmuck des Lebens, zu erhöhter Pracht des Hofes und der Kirche dienen konnte. An den Vorbildern der italienischen Dichtung erst entwickelte sich auch das spanische Drama zu der uns überlieferten klassischen Form. Dieser Einfluß ist bei Calderon, dem Liebling des luxuriösen Hofes Philipps IV., deutlich erkennbar. Anfangs ganz in mystisch-religiöser Allegoristik befangen,

verfaßte auch er zahlreiche heilige Spiele, die uns indes gar nichts sagen und wenig von den Produkten seiner vielschreibenden Vorgänger abstechen. Nur in den nach Renaissance-Mustern gebildeten Dramen erblüht sein poetisches Talent, die phantasiereiche Innerlichkeit, die Glut seiner gläubigen, nach Erlösung dürstenden Seele. Hier übertrifft er nun allerdings seine Vorgänger weit und auch die späteren französischen Tragiker; er wenigstens besitzt die Fähigkeit, romanisch-christlichen Lebensinhalt durch die antike Dramenform fluten zu lassen. Sein Theater ist nationaler als das Corneilles und Racines, es umfaßt die Kultur der oberen und der unteren Stände gleichmäßiger; und darin lag ein großer Vorzug, der in der Folge wirklich ein Stück echter Theaterkultur ohne Dissonanz erstehen ließ. Diese stolze Höhe des spanischen Theaters wurde erst unter dem genannten König erreicht, zu einer Zeit also, wo die nationale Größe zwar schon dem Niedergang sich zuneigte, aber doch noch ein ausgeprägtes soziales Ideal dem Volke eigen blieb: „Kein anderer Wunsch war in ihm lebendig," mit Taine zu reden, „als der, die Religion und das Königtum durch gehorsame Hingabe zu verklären und um Kirche und Thron einen Chor von Gläubigen, Kämpfern und Anbetern zu bilden." Diesem Geiste bereitete der glanzliebende Philipp IV. in dem Theater eines Calderon, Moreto y Cabanna, Geronimo Cancer y Velasco, Antoni de Solis, das prächtigste Gewand. Prunk und Reichtum der Szene, der Kostüme und die Technik der Maschinerie gediehen hier zu einer bis dahin unbekannten Entwicklung. Die zauberhaften Vorgänge in den Dramen Calderons, die die Welt Ariosts in Wirklichkeit umsetzten, fanden auf der Madrider Bühne eine Darstellung, die keine Illusion hinter sich ließ.

Das spanische Theater dieser Zeit ist es, das, wie erwähnt, Molière studierte, das unser Lessing wegen seines Reichtums an Motiven, seiner ausgebildeten dramatischen Technik schätzte, das unsere Romantiker begeisterte, weil es die Mitte hielt zwischen der strengen Form antiker Muster und der freieren Willkür ritterlich-christlicher Phantastik.

Sein Ideen-Born zeigte sich jedoch bald erschöpft; die Nation entbehrte in den folgenden Jahrhunderten nicht nur aller entwickelnden Kräfte, die dem Drama hätten Nahrung geben können, ihre Führer unterbanden diese sogar noch in geradezu verbrecherischer Weise. Ein Land, das drei Jahrhunderte hindurch jährlich etwa tausend seiner geistig freieren, regsameren Menschen auf den Holzstoß und in die Kerker der Inquisition schickt, beraubt sich seiner Kulturentwickler, seiner dramatischen Dichter. Wenn es in der Folge noch solche gab, so entartete ihr Talent zu einer Uhrmachergeschicklichkeit, die ein Modell mit ganz geringfügigen Verschiebungen der Anordnung endlos wiederholt. Unintelligenz, Aberglaube und die Liebhaberei an Stiergefechten ist übrig geblieben von der ideal-frohen Welt Calderons, bis der revolutionäre Geist der Neuzeit auch das spanische Theater ganz und gar international umwandelte.

Aber noch ein Zentrum vorzeitiger, ausländischer und diesmal uns engverwandter Theaterkunst ist zu betrachten; in ihm begrüßen wir auf unserem historischen Streifzuge „gelobtes Land“, denn die vom englischen Theater Shakespeares unserer Entwicklung gegebenen Anregungen sind, wenn auch nicht die ersten, so in jeder Beziehung doch die nachhaltigsten gewesen. Hier endlich treffen wir auf ein wesentlich aus Eigenem entstandenes Theater einer vorwiegend germanischen Rasse, deren keltisch-gallische Beimischungen der Schwerfälligkeit der angelsächsischen Temperamente wohltuend zu Hilfe gekommen waren. Energische Beweglichkeit, Trieb zu raschem, bestimmtem Handeln und eine Fähigkeit zu schneller Erholung von erlittenen Störungen zeichneten das Volk der britischen Inseln schon durch das Mittelalter aus. Das erprobten die zahllosen dynastischen und ausländischen Kämpfe, wie die nicht minder zahlreichen inneren politischen Katastrophen. Ein zäher Wirklichkeitssinn ist dem Sinn für das Notwendige verwandt, — und hierin haben wir die Vorbedingung für die moderne Tragödie, die von Shakespeare datiert.

Zunächst freilich bietet das englische Theater bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts kaum ein anderes Bild als das des Mittelalters überhaupt. Die Mysterien und Moralitäten standen als „Miracles“ und „Moral-Plays“ in der reichsten Entfaltung und hatten starke Wurzeln in volkstümlichen Schaubedürfnissen. Der bei den Franzosen geschilderte Prozeß der Verweltlichung der geistlichen Spiele begann auch hier schon sehr früh, aber er vollzog sich reiner, besonnener; er sonderte Ernst und Scherz ziemlich scharf. Der Komik, dem Sozial-Profanen waren besondere Zwischenspiele eingeräumt, die „Interludes“, die für sich eine abgeschlossene Handlung darstellen und daher oft von den bürgerlichen Darstellern auf „Gastspielreisen“, die sie in die Schlösser des Adels unternahmen, mitgenommen wurden. Dadurch wurde zeitig ein berufsmäßiger Schauspielerstand herangebildet, der, mit Schutzbriefen für die einzelnen Grafschaften ausgerüstet, seine Bühne in allen Teilen des Landes aufzuschlagen pflegte. Zu den kirchlichen Spielen kehrten sie dann wieder in die Hauptstädte zurück. Die offizielle Kunst behielt also ihren moralisch-allegorischen Charakter noch bei. Das änderte sich fast mit einem Schlage, als unter Heinrich VIII. die Verstaatlichung des Kirchenwesens sich vollzog. Es klingt in der englischen Theatergeschichte wie ein Wunder, welchen Wandel diese Kunst in dem halben Jahrhundert, von 1531 bis zum Erscheinen der ersten Dramen Shakespeares, durchgemacht hat.

Der Schritt Englands aus dem Mittelalter heraus in die neue Zeit hinein war freilich auf allen Gebieten und nach allen Richtungen hin ein entschlossener, einschneidender und erfolgreicher. Mit ihm fing das Land an, seine Weltmacht zu begründen, rang Spanien die Herrschaft über die Seewege ab, lenkte den Handel in seine Häfen und eröffnete auch den Errungenschaften der Renaissance-Bildung seine Pforten, bildete aber fast alle übernommenen Muster

zu besonderer nationaler Eigenart um, wie es auch mit starker Betonung seiner nationalen Sonderheit gegen die die Gesellschaft zersetzenden Folgen der religiösen Bewegung sich wahrte. Die Städte, und namentlich das für damalige Zeit schon gewaltige London, blühten mächtig auf; ein froh sich äußerndes, auf wirtschaftlicher Wohlfahrt beruhendes Selbstbewußtsein ließ die bürgerlichen Schichten vielseitiger Bildung sich zuneigen. Und aus den Parlamentskämpfen, den Parteiungen des Adels, den irischen Revolten und den kontinentalen Händeln floß, möchte man sagen, eine beständige dramatische Aktualität in die Empfindung des Volkes, aus der das Theater Vorteil ziehen konnte. Die politische und soziale Komödie und Tragödie lagen in der Luft dieser Zeit; die Bühne brauchte nur zuzugreifen — und sie griff zu. Man war so reich an Stoff und Bedürfnis, daß man nicht, wie andere Nationen nach verbessernden Mustern zu suchen brauchte; man goß nur neuen Inhalt in die alte Form und hatte ein Theater, dem Hoch und Nieder leidenschaftliche Teilnahme zollte.

Es ist natürlich, daß die in der Hauptstadt zusammengedrängten gesellschaftlichen Elemente starke Differenzen der Bildung, des Vermögens, der Lebensansprüche aufwiesen: da war Macht, Glanz und Reichtum des Hoflagers, Militär- und Seewesen, Handel und Gewerbe durcheinander gemischt, aber dieses merry old England durchflutete doch der Pulsschlag einer gemeinsamen nationalen Ader, einer einheitlichen Art zu fühlen und zu denken. Die Kräfte hielten sich im Gleichgewicht; die Menschheitsmaschine mit ihren großen und kleinen Rädern arbeitete allen Werte schaffend und zukunftfrohes Leben. Das war der gegebene Kulturboden für die Welt der Shakespeareschen Dichtung. Sie brauchte dieses London, das von hundertfältigen Bewegungen stets durchzuckte, wo jede Stunde wichtige Vorgänge des nationalen Lebens allen zu Gesicht und Gehör brachte und die elementaren Instinkte der Massen aufwühlte, deren Widerspiegelung wir in ‚Julius Cäsar', ‚Coriolan' und in den ‚Histories' bewundern, wo vor allem eine unersättliche Vergnügungssucht Befriedigung aller Art verlangte. Und denken wir uns den „süßen Pöbel" in diesem Getriebe, wie er die Parterres der siebzehn Theater, die zu Shakespeares Zeit in London spielten, belagert und mit seinen derberen Gelüsten auf seine Rechnung kommen will, so verstehen wir eben so gut die aristokratische Ironie des Dichters gegen die misera plebs wie seine freundliche Rücksicht, nicht nur auf dieses Publikum als Kunden, — auch auf seinen Wert als Volkselement, die unerläßliche Farbe in dem volltönigen Bilde.

Shakespeare hat gleich seinen Vorgängern die volkstümliche Gestalt der alten Bühne beibehalten, und es unterliegt kaum noch einem Zweifel, daß darin eine Stärke des alten englischen Theaters zu erkennen ist. Dieser „barbarische" Geschmack, der der Phantasie so viel zu tun übrig ließ, machte hier die inhaltlich doch von allen Bildungselementen der Welt durchflutete Dichtung der

Bühne wirklich populär, was dem nach antiken Mustern sich umbildenden Theater überall so unvollkommen gelingen wollte. Unabhängig von den Mitteln eines naturalistischen Bühnenapparates baute Shakespeare selbstherrlich seine bunte Welt.

Die wir gemeinhin als seine „Vorläufer", betrachten, die Green und Marlowe, Beaumont und Fletcher, waren alle eher Zeitgenossen dieser Bühnenkultur und als Vorläufer Shakespeares ist im strengeren Sinne nur John Lilly zu nennen, dessen Manier namentlich in den parodistischen Partien bei Shakespeare wiederkehrt, dem dadurch sein Verhältnis zu diesem bestimmt ist. Technisch steht Shakespeare auch kaum merklich höher als die oben genannten, — nur daß er eben zufällig nebenher der größte Dichter der modernen Welt war und ein tragisches Genie, wie es die Schaubühne seit Aischylos hatte entbehren müssen.

Wenn das deutsche Theater nie einen Morgen großer Erfüllung seines Ehrgeizes aufleuchten sehen und zeitlebens auf einige Großtaten, die seine Geschichte zieren, beschränkt bleiben sollte, so wird unter diesen immer die in erster Stelle stehen: Shakespeare, den Dramatiker der germanischen Welt, seinem Volke wieder erweckt zu haben. Dieses Verdienst fällt der deutschen Bühne zu, denn die Vettern jenseits des Kanals vermochten den Giganten nicht festzuhalten. Vom Puritanismus äußerlich unterdrückt, fand das englische Theater, als es wieder aufleben wollte, die alten Schatzgruben verschüttet: der Skeptizismus in geistiger Richtung, der Utilitarismus in praktischer, waren die wesentlichen Ströme des öffentlichen Lebens geworden. Der Geist einer zwar scharfsichtigen, energischen, aber auch nüchternen, phantasieleeren Weltanschauung, der nur dem greifbaren Vorteil nachjagt, hat die Neigungen erstickt, das Leben auch in seinem problematischen Charakter reizvoll zu finden, aus diesem gerade die Kraft zu schöpfen, neue Lebensideale in dramatischen Erfindungen zu enthüllen. Ein Dramatiker ist daher auch in der ganzen Reihe der tüchtigen englischen Geister seit Shakespeare nicht zu entdecken; erst in der jüngsten Gegenwart regen sich wieder verheißungsvolle Kräfte. Seine Auferstehung im Geist aber hat das Drama Shakespeares in Deutschland erlebt, — drüben diente es mehr oder weniger nur als Vorwand zu Ausstattungsparaden, in denen sich an den auch entstellt noch unverwüstlichen Gestalten des Dichters eine starke Schauspielkunst fortentwickelte.

* * *

Aus den betrachteten Erscheinungen ein zutreffendes allgemeines Gesetz abzuleiten, würde uns auch heute, wo wir die geschichtlichen Zusammenhänge in leidlich scharfer Beleuchtung sehen, immer noch recht schwer werden; noch weniger war man dazu am Ausgang des 18. Jahrhunderts imstande. Die schon erörterte Neigung jener Zeit, die Leistungen vorwiegend unter den

moralischen Gesichtspunkt zu stellen, behinderte das Erkennen der unendlich verwickelten Zusammenhänge in den älteren Kulturen. Dieser Neigung unterlag Lessing sowohl wie Herder, die zwar die Anfänge einer Naturgeschichte der Kunst schufen, die aber doch immer von schon verhältnismäßig reifen Stufen der Zivilisation ausgingen, wobei dann Begriffe wie Herders „Naturreligion“ als feste und überall gleichmäßig vorhandene Werte in Rechnung gestellt wurden. Rousseaus Evangelium von der ursprünglichen Gleichheit aller Menschen, und der am Ende des 18. Jahrhunderts die Geister fortreißende ideale Subjektivismus führten immer weiter von jener Bedingtheit weg, an die, fast mehr noch als in der Politik und in Sitte und Recht, in der künstlerischen Kultur die Erscheinungen gebunden sind. Es war die Stärke und das Verhängnis jener Zeit, daß man felsenfest glaubte, eine Sache brauche nur auf die richtig erkannte Theorie eingestellt zu werden, auf daß sie vernunftgemäß von selbst sich auswachse. Heute, nachdem wir ein Jahrhundert erlebt haben, das das Gesetz der Entwicklung auf den Thron gehoben hat, müssen wir in den Literatur- und Kunstdenkmalen, selbst der alten Völker, doch schon erheblich späte Resultate unendlich langer Erfahrungsreihen erkennen. Es mag darum nicht überflüssig sein und zudem interessant genug, sich in die Zustände zu versetzen, die vorausgehen mußten, ehe überhaupt ausgeprägte Formen der Kunst, und namentlich einer sozialen Kunstpflege, bei den Völkern entstehen konnten.

Daß auf der ersten Stufe der Menschheit wahrscheinlich der Spieltrieb der Ausgangspunkt aller Kunst gewesen ist, hat ebenfalls schon Schiller, im Einklang mit der vorgeschritteneren Kunstphilosophie seiner Zeit, betont; diese erkannte auch die verlockende und veredelnde Macht der in der Natur vorklingenden Rhythmen als lehrende Kraft und die Formen der Umwelt als die zur Nachahmung herausfordernden Vorbilder. Dagegen mißverstand sie noch die inneren Antriebe, über die Nachahmung hinauszuschreiten. Der erkenntnistheoretische Dualismus konnte das im menschlichen Körper selbst sich äußernde statische Gesetz, das durch das Bewußtsein seiner Glieder gegebene Gefühl für Symmetrie, das durch Blutumlauf, Atmung und Gangbewegung sich selbst gebärende rhythmische Gefühl, die Bedeutung des reichausgestatteten pantomimischen Muskelapparats nicht ausreichend halten zur Erklärung der auch unabhängig von der Außenwelt sich ausprägenden Formen ausgesprochen subjektiver Vorgänge. So lange die den Menschen vor allen Geschöpfen besonders auszeichnende Gabe der Vernunft als eine transzendente eingeschätzt wurde, stellten sich — vor allem das diese Gabe begleitende Vermögen der Sprache, das als ein offenbartes galt — alle künstlerischen Neigungen als metaphysische Bedürfnisse und Fähigkeiten dar, als den Menschen vor allen seinen Mitgeschöpfen auszeichnende Vorrechte.

Heute sehen wir die Bedürfnisse nach rhythmischer Erhöhung der Empfin-

dungen, nach Schmuck und farbigen Aufputz des Daseins, als der gesamten organischen Welt eigen an und knüpfen diese Triebe an lebenfördernde natürliche Zwecke. Wir erkennen zunächst schon in der Sprache selbst die in einem langen Prozeß gewordene konventionelle Kunstlautform für Ausdrucksbewegungen, die der Affekt des Willens zunächst diktiert hat, denen die Dinge der objektiven Welt gewissermaßen nur als Form gebendes Substrat gedient haben. So sehen wir gerade die Empfindungen — die ästhetischen Qualitäten des leiblichen Organismus — als die Quellen, denen die Vorstellungen in einer ursprünglich engsten Verknüpfung von Kunsttrieb und Vernunft entsteigen. Eine sichere Vermutung von diesem Verhältnis ist zuerst Herder aufgegangen und er gibt ihr in seinen Untersuchungen über den Ursprung der Sprachen Ausdruck: „Allen Sinnen liegt Gefühl zugrunde und dies gibt den verschiedenartigsten Sensationen schon ein so inniges, starkes, unaussprechliches Band, daß aus dieser Verbindung die sonderbarsten Erscheinungen entstehen ... Wir sind voll solcher Verknüpfungen der verschiedensten Sinne."

Die moderne psycho-physiologische Betrachtung zeigt uns, daß diese Ahnung nur der Wissenschaft vorausgriff: wir glauben heute zu erkennen, daß es die Äußerungen der mit den Sinneneindrücken verknüpften Empfindungen sind, die durch einen ausgelösten Willensakt das Verständigungs- und Mitteilungsmittel für subjektive und objektive Erfahrung zustande bringen und damit das Wissen um unsere Seele und um die Seele anderer. Folgen wir dem von Wilhelm Wundt in seiner ‚Völkerpsychologie', in den beiden Bänden ‚Sprache, Mythus und Sitte', gewiesenen Weg, so erkennen wir in der Gebärdensprache schon jede künstlerische Fähigkeit vorgebildet und einbegriffen; die Pantomime, als eine Urform der Sprache, schlingt das erste soziale Band um die Menschheit und schafft, weil sie uns unser gemeinsames Empfinden als Seele, Vernunft und Gefühl für das Recht verstehen lehrt, die Grundlage aller Kultur. In der durch einen sozialen Anlaß zustande gekommenen gemeinsamen Pantomime haben wir darum die Urform nicht nur der dramatischen Kunst, sondern die aller Künste überhaupt zu suchen, die, wie Musik, Tanz, Bildnerei und Malerei, später sich loslösen und selbständig machen mochten, die wir aber bei rohen Völkern ebenso noch in ihrem ursprünglichen Verband antreffen wie wiederum im reifsten Kunstwerk eines höchstentwickelten Volks, in der Tragödie der Griechen. Wenn Richard Wagner diese sich als das Vorbild seines „Worttondramas", das alle Künste wieder in sich einschließen sollte, ersah, so griff er in genialer Intuition wirklich nur wieder auf das in der natürlichen Entwicklung der Menschheit gegebene Urverhältnis der künstlerischen Anlagen zurück.

An soziale Anlässe, an die Lustentladung bei erreichten gemeinsamen Zwecken, an die Erinnerung gemeinsam erlittenen Schmerzes, mag sich die erste Ausbildung dramatischer Kunstformen geknüpft haben. Sie waren Ausdrucks-

bewegungen, Äußerungen der Lust, des Triumphs oder der Trauer und des Leidens, wobei auch die letzteren aus verzehrenden in neuen Lebensmut weckende Empfindungen gewandelt wurden. Wem ein Glied gelähmt ist, der erprobt das andere, das rüstig gebliebene, mit gesteigerter Begierde; wo ein Volksgenosse tot niedersinkt, versichern die Überlebenden sich ihres glücklicheren Loses durch eine gesteigerte Lebensäußerung: so haben Tänze und Festprunk bei Totenfeiern unter rohen und auch zivilisierten Völkern ihre tiefe psychologische Begründung nicht minder als die bei Freudenfesten veranstalteten Kunstspiele. Und solche aus dem Triebleben erwachsenden Kunstäußerungen können Brauch sein, ehe noch ein Vermuten oder eine Vorstellung überirdischer Mächte auftaucht; sind sie selbst doch oft erst die Ausgangspunkte mythischer und religiöser Ansätze.

Mit dieser Anschauung verträgt sich freilich die alte, nach welcher ein angeborenes und vorherrschendes religiöses Bedürfnis der Ursprung aller Kunst sei, nicht mehr; wir begreifen das künstlerische Element an sich als einen Grundtrieb. Die Reihe heißt uns nun nicht mehr: Religion, Philosophie, Kunst — sondern Kunst als Ausdrucksbewegung, aus der der Mythus entsteht, der in Religion und Philosophie sich verzweigt und Recht und Sitte schafft. Auch auf anderem Wege der Betrachtung kommen wir zum gleichen Resultat: ehe es zu religiösen Anschauungen kommen kann, muß ein Vergleichen der inneren Zustände mit den äußeren, das nur durch das Kunstmittel der Sprache möglich ist, stattfinden, müssen Subjekt und Objekt aneinander sich abmessen: dann erst entsteht das Bedürfnis, in einem Dritten, Höheren sich wieder zu binden, das eben das Mythische sein wird, aus dem die oben bezeichnete Reihe sich ergibt.

Bei diesem Abmessen und Vergleichen der inneren und der äußeren Welt wird die Natur bald mit Verehrung, bald mit Furcht empfunden werden; und nur von dieser aus dem Triebleben strömenden Empfindung wird der Ausdruck dieser Stimmungen Farbe und künstlerische Form empfangen. Die Natur zu vermenschlichen, ihr ihren feindlichen Charakter abzuschmeicheln oder durch schmerzlich empfundene Opfer abzubetteln, ist ein weiterer Anlaß zu festlichen Spielen und Bräuchen. Hierbei wird nicht selten das Groteske voran zu stehen kommen. Denn wie Kinder die Vorstellungen, die ihnen Furcht bereiten, dadurch überwinden, daß sie diese sich selbst in Karikaturen umschaffen, so verfahren in der Regel auch die Völker auf der Stufe der Kindheit: zum rhythmischen festlichen Spiel tritt die Neigung zur übertreibenden Nachahmung. Auf niederen Kulturstufen ist darum der Sinn zur Karikatur auch nur ein künstlerisches Symbolisieren, von derselben Bedeutung wie die Bildung von Mythen, Bräuchen und Göttern bei entwicklungsfähigeren Völkern, die von hier aus weiter, zu immer bedeutungsvollerer symbolischer Erhöhung des Lebens schreiten.

Die Siegestänze der aufgeputzten und angemalten Wilden, bei lärmender, den Kampf nachahmender Musik der Schlaginstrumente, Hochzeitsbräuche, Festlichkeiten bei Geburt und Tod, bei der Kürung neuer Häuptlinge sind nicht minder dramatische Urformen wie bei beanlagteren Völkern die Naturfeste, die schon reicheren mythologischen Vorstellungen Ausdruck gaben.

Die Germanen führten bei den Sonnwendfesten die Jahreszeiten und die Naturgewalten als Allegorien vor, als aufgeputzte Puppen oder als verkleidete Menschen; zu Allegorien wandelten ferner die waffentüchtigen Freigeborenen bei denselben Festen die Bräuche der Schlacht und der Jagd, während Ackerbau und Viehzucht zu symbolisieren den Knaben und Mädchen zufiel und den Unfreien das Natur- und Tierleben in grotesken Vermummungen zur Darstellung zu bringen. Die hierbei beobachtete Rangordnung ist bemerkenswert, denn sie vererbt sich auf reifere Stufen dieser Künste, auf denen das grotesk-komische Element immer den sozial niedrigst Stehenden zufällt. Nicht anders sind die dionysischen und orphischen Feste der griechischen und vorderasiatischen Völker, die mit dem Astarte- und Kybelekultus verknüpften der hamitischen und semitischen Stämme zu betrachten. Sie weisen alle auf die gleiche Linie der Entwicklung und zeigen, daß die ersten Kunstregungen einen ausgesprochenen theatralischen Charakter tragen.

Auch drängt sich hier schon ein ketzerischer Gedanke vor: daß nämlich das Theatralische dem Dramatischen vorausgeht, daß es sich als den Urtrieb darstellt, der durch einen höheren Inhalt erst geadelt werden muß. Nur kommt es auch auf dieser Stufe der Kunstübungen schon zu gewaltigen Erschütterungen der Empfindungen: der rohe Wilde, der die auf dem Kriegszug gemachten Gefangenen zu seinem Siegesfeste aufbewahrt hat, genießt bei deren Marterung und Abschlachtung den grausamen Triumph, Herr über den lebenbedrohenden Feind geworden zu sein; und was er hätte erleiden können, läßt er die seiner Gewalt Verfallenen erleiden: wir werden hier eine der instinktiven Wurzeln des Gefallens an der Tragödie erkennen müssen. Die Opferung der Gefangenen aus Blutdurst oder aus religiösen Motiven finden wir noch bei den Festen der relativ schon sehr kulturfähigen Kelten. Die Darbringung der Jungfrauschaft bei den griechisch-asiatischen Mysterien stammt aus denselben Empfindungsquellen: Grausamkeit und Wollust als noch triebartige Ankündigungen der elementarsten Anschauung vom Charakter des Lebens, der im Vernichten und Gebären sich enthüllt und der Tod und Schmerz, als Zwillingsgeschwister des Entstehens und der Lust, gerade dem naivsten Empfinden eindringlich nahebringt.

Die vertiefte Empfindung für die Erscheinungen der Natur, der reicher werdende religiöse Mythus, die sittliche Bedeutung, die der sozialen Stellung des Einzelnen und des Volkes beigemessen wird, bewirken dann Wandel und Bereicherung der Motive. Ein Hauptanteil wird dabei immer der mehr oder

minder entwicklungsfähigen Phantasie zufallen und dem mehr oder minder lebhaften Sinn für Schmuck, Rhythmus und Musik, also den in der Rasse beruhenden Temperamentsanlagen und technischen Fertigkeiten.

Stellt dieser physiologische Fruchtboden der theatralischen Pantomime gewissermaßen die ästhetischen Vorbedingungen dar und vollzieht sich im Festspiel dieser Art fast immer schon der wichtige Prozeß der künstlerischen Umwandlung des Lebens, indem dieses außerhalb der Wirklichkeit, in einem Bilde der Willkür, widergespiegelt wird, wobei Lust und Unlust, in symbolische Formen gegossen, als erhöhte und gereinigte Affekte genossen werden, so liegt der Schluß nahe, daß der befruchtende Keim, der die Pantomime zum Drama im eigentlichen Sinne wandelt, ein Element sein muß, das außerhalb dieses Komplexes von Empfindungen zu suchen ist.

So lange in einer einheitlichen und festgeschlossenen Volksgemeinschaft nur natürliche und soziale Vorgänge des allgemeinen Wohls, wie etwa der Kampf gegen einen feindlichen Nachbar, Anlaß und Inhalt der pantomimischen Spiele geben, wird diesen immer ein vorwiegend lyrisch-epischer Charakter anhaften: das Geschehene wird wiederholt und in einem von der Gemeinempfindung nirgends angezweifelten Sinne feiernd dargestellt werden. Das dramatische Moment entsteht erst dann, wenn in der sittlichen Wertung von Handlungen, die Individuen, Gruppen oder gewisse Stände aus Gründen der Leidenschaft oder eben des Bezweifelns geltender Anschauungen begehen, eine Spaltung des Gemeinempfindens eintritt. Mit der Behandlung solcher Vorgänge verknüpft die Darstellung dann nämlich den sehr wesentlichen Zweck: den entstandenen sittlichen Zwiespalt zu beheben.

Die Kämpfe der Götter um die Weltherrschaft in den Mythologien der Griechen und der Inder, die solche Spaltungen und Wandlungen des sittlichen Gemeinempfindens in symbolischer Weise umschreiben, sind darum bei beiden Völkern auch die nächstliegenden Stoffe für die Poesie und für das Drama im engeren Sinne. Das Theater wird, während es bis dahin ein Festplatz war, zum Forum, auf dem die Frage um Billigung oder Mißbilligung der in den Willenshandlungen bedeutsamer Persönlichkeiten — als welche oft auch die Völker, mit denen man im Streit liegt, erscheinen, — sich ankündigenden sittlichen Ansprüche vor und von der Volksgenossenschaft zum Austrag gebracht wird. Ein Volk, dessen sittliches Gemeinempfinden so jedem Zweifel, jedem Problem unzugänglich wäre, daß Handlungen aller Art nur einen Sinn der Deutung und Wertung zuließen, würde nie zum eigentlichen Drama vorschreiten, wenn es auch theatralische Spiele von erhabener Weihe besitzen könnte.

Nur wo dem sittlichen Empfinden des Volks ein Bestreben innewohnt, den Ring von Sitte, Recht und religiösen Vorstellungen neuen Erfahrungen von der Menschenseele entweder anzupassen und so zu einer Erweiterung dieser ideellen Mächte zu gelangen, — oder aber, wo menschlich begreiflich, also



verzeihlich gegen diese Mächte verstoßen wurde, im Gemeinempfinden eine diesem Begreifen und Verzeihen angepaßte neue Gerechtigkeit zu begründen, hebt sich das Schauspiel zum Drama.

Von einem so beschaffenen sittlichen Gemeinempfinden wird man sagen können, es neige zur sittlichen Produktivität, — und wir werden in diesem Begriff das Element erkennen, das den die dramatische Poesie erzeugenden Keim in den künstlerischen Fruchtboden der Völker senkt.

Zu den bestgeglaubten und doch am häufigsten mißverstandenen Thesen der philosophischen Ästhetik gehört die, daß das Kunstwerk das Tendenziöse ausschließe. Für das Drama aber muß eine wesentliche Einschränkung dieses Satzes gefordert werden: wo ein Kampf um sittliche Ansprüche ausgetragen wird, können die Träger dieser Ansprüche des tendenziösen Charakters gar nicht entkleidet erscheinen. Die Forderung an den dramatischen Dichter, tendenzlos zu schildern, kann darum nichts anderes heißen, als daß er mit der gewissenhaftesten Unparteilichkeit, wie der die Verhandlung leitende Gerichtsvorsitzende, die Tendenzen der sich bekämpfenden Parteien in all ihrer wahren Beschaffenheit ans Licht bringe, den Spruch aber dem sittlichen Gemeinempfinden überlasse. Es wird dies der Spruch sein, dem auch er in seiner Doppeleigenschaft als Dichter und als Richter beitritt. Dieser tendenziöse Kampf ist eben die „Handlung" im dramatischen Sinne, die innere Handlung, die auf reiferen Stufen des Dramas nur ein geringstes Maß nach außen sichtbar werdender bedarf, die an Teilnahme gewinnt, je mehr jeder der Tendenzen innere, das heißt psychologische Begründung beigegeben ist. Viktor Hugo gab dieser Deutung die präzise Form: on nomme action au théâtre la lutte de deux forces opposées. Plus ces forces se contrebalancent, plus la lutte est incertaine, plus il y a alternative de crainte ou d'éspérance, plus il y a d'intérêt. Dagegen liegt das rein Zuständliche, das Gegenstand anderer Kunstformen sein kann, dem Wesen des Dramas gänzlich fern; wenn die Dichtung dahin neigt, das nur Zuständliche in Formen des Dramas darzubieten und die Gesellschaft, daran Gefallen zu finden, zeigt sich die Quelle des dramatischen Schaffens und Genießens und die der kulturbildenden Kraft der Bühne erschöpft: die sittliche Produktivität ist entschlummert.

Auch diese Lebensbedingungen des Dramas weisen nachdrücklich auf die soziologische Erforschung zur Erklärung der Erscheinungen im geschichtlichen Leben des Theaters, das dem geschichtlichen Leben der Völker immer parallel gehen wird. So zeigte sich für das indische Theater die religiös-soziale Bewegung des Buddhismus von weitester Bedeutung und brachte das Drama dort zur Reife. So fanden wir für die höchste Form des Dramas, für die Tragödie, die das Ethos heroischer Menschheit im Kampf zeigt mit dem Schicksal, — das gleichzeitig als die vertretende Macht des sittlichen Gemeingefühls den Charakter der Notwendigkeit annimmt —, jene Zeit des griechischen Lebens am

günstigsten, wo glücklich bestandene äußere Kämpfe und eine in der Gärung der Geister sich ankündigende innere Wandlung das Volk gleichsam vor eine Krisis seiner Entwicklung gestellt hatten: vor die freie innere Selbstbestimmung von schicksalschwerer Entscheidung. Da diese Entscheidung in der sozialpolitischen Realität nicht im Sinne der Tragödie ausfiel, glitt die Kultur des griechischen Theaters von ihrer Höhe herab. Wir werden also mit vollem Recht den sozial-politischen Charakter eines Volkes oder einer Periode eine ganz allgemeine Kausalität für die Theaterkultur zumessen dürfen und zu dem naheliegenden Schluß kommen, daß die Differenzen im Gemeinempfinden eines Volkes doch die Möglichkeit einer gemeinsamen Verständigung offen lassen müssen, daß ihr ideeller Charakter ferner nicht durch Einmischung materieller Interessen getrübt werden darf. Nur so kann doch ein Volk fähig sein, den unbestochenen Richter abzugeben, der das Recht schöpfen soll auf dem dramatischen Forum. Nur so wird das Drama seinen Zweck erfüllen: das von den richtenden Gewissen geschöpfte Urteil dem sittlichen Gemeinempfinden zuzuleiten und eine höhere Gerechtigkeit jenseits der zeitig gerade bedingten, formalen, zu begründen.

Und weil diese Bedingungen nur selten sich erfüllt zeigen, weist die Geschichte des Theaters so wenige und immer nur kurze Perioden wirklich nationaler dramatischer Kultur auf.

Mehr noch als bei den alten haben wir bei den modernen Völkern die Rassenvermischungen in Betracht zu ziehen: schon die Entwicklung der natürlichen Kunstanlagen wird sich deshalb oft ganz unversöhnlich differenzieren. Dazu treten dann die sozialen Zerklüftungen durch die politischen und wirtschaftlichen Vorgänge. Dem Namen nach haben die modernen Völker zwar die Sklaverei überwunden und haben die ganze Masse der ehemals Unterworfenen, Unfreien, in den Volkskörper als gleichberechtigte Genossen aufgenommen; — aber auch als gleichfühlende? In unseren durch die Schranken der Stände zerspaltenen Völkern ist das Fleckchen sittlichen Gemeinempfindens gewöhnlich auf ein geringstes Maß beschränkt. Nur unter ganz besonderen Bedingungen durchströmt einmal ein so starker sittlicher Aufschwung die ganze Volkheit, weist die politische und wirtschaftliche Tendenz auf Ziele hin, die ein so breites Lebensgefühl in allen Volksschichten gleichmäßig erwecken, daß das Theater zu seinem vollen Ausdruck gelangen kann: wie es in der spanischen Kultur für kurze Zeit sich begab, als es gelungen war, die vorherrschenden Instinkte des Volks mit den Ideen des Katholizismus und der Nationalehre ganz zu durchtränken; in der englischen, so lange das innere Leben, und besonders das religiöse, durchaus von der nationalen Entfaltung bestimmt wurde, — das heißt, bis zur erneuten Spaltung der Volkheit durch den Puritanismus. Beim griechischen Theater konnten die Epochen seines aristokratischen Charakters und seines demokratischen, als solche der Blüte und des Verfalls, deutlich auseinander gehalten

werden; und in der französischen Bühnenentwicklung beobachteten wir schon ganz scharf die Trennung in „Gesellschaftskunst“ und „Volkskunst“. In der indischen Kultur blieben die Rassengrundlagen leidlich unerschüttert und unvermischt, bei der griechischen traten sie schon hinter die politischen und wirtschaftlichen Parteiungen zurück und in den europäischen Kulturen des späteren Mittelalters, wie in denen des 16. und 17. Jahrhunderts, sind sie durch die ausgesprochene Trennung in Stände überall aufs schärfste vollzogen: Vornehm und Gering, Reich und Arm, Gebildet und Ungebildet, — so viel soziale Unterschiede, so viel Differenzierungen des sittlichen Gemeingefühls. Auf diesem Punkte der Kultur entsteht nun die für das Leben des Theaters so brennende Frage nach einem trotz aller Interessengegensätze möglichen Lebensideal, das als ein der ganzen Nation wünschenswertes höheres Bild des Lebens der künstlerisch-sittlichen Empfindung vorgerückt werden könne.

Sollen die vorhandenen Kräfte mitwirken zu einem nationalen Drama, das Ausdruck allgemeiner Empfindungen ist, so muß eine obere Reihe von Begriffen, Vorstellungen, Ideen des Lebens als außer Zweifel stehend von allen angenommen werden. Über den Kreis des Wirklichen hinaus, der von den Interessengegensätzen der sozial ungleich Bedachten und der dem Blute nach ungleich Begabten bewegt wird, muß der Kreis eines Möglichen allen gleich wünschenswert und ihrer Phantasie erschlossen sein.

In der Kunst des Theaters kann dieser Kreis des Möglichen nur im Gebiete der Sittlichkeit liegen. Der Sittlichkeit, im Sinne des Zusammenfließens der Vorstellungen von Stärke, Güte, Tugend, Trefflichkeit und des Willens zu diesen Gütern, — die „konkrete Identität des Guten und des Willens“ nach Hegel — die als oberste, immer wieder aus unklaren Zuständen sich losringende Empfindung eines inneren Zieles aller nach Entwicklung drängenden Menschheit sich ankündigt; der Sittlichkeit, deren Begriff durch jede Art geltender, sozial befestigter „Moral“ nicht erschöpft erscheint und die darum oft genug im graduellen oder auch wesentlichen Widerspruch zu dieser sich befindet. Denn stellen die aus dem Aufeinanderwirken der Menschen in einer Gemeinschaft sich ergebenden Formen: Gesetz, Recht, Ordnung, Brauch und Pflicht den Kreis der Wirklichkeit dar, den empirische Vernunft und die durch soziale Rücksichten bedingte Notwendigkeit geschaffen haben, — so umschließt eben jener Kreis des Möglichen die Vorstellungen des unbedingten, natürlichen, ewigen Verhältnisses des Menschen zu Gott, Welt, All, Natur, — wie immer der weitere Bereich des Daseins erfaßt werde.

In vielen Künsten wird dieses „höhere Dasein“, wie man sagen könnte, sich ganz als Zustand empfindbar machen, in einer gewählten und vom Zufälligen, Rohen, Stofflichen gereinigten Form seinen Ausdruck suchen, in der das Gefühl für das künstlerisch geschaute Objekt ohne Rest aufgeht. So verfährt die Musik, die den wilden, leidenmachenden Strom des Willens in die Ufer der

Taktform einengt, durch Rhythmus regelt und durch die Melodie zur harmonischen Empfindung bändigt. So läßt die Baukunst das in den Wirklichkeitsgebilden gefühlbedrückende Gesetze der Schwere dadurch uns freundlich erscheinen, daß sie es auf die statische Formel gebracht in ihren Werken wiederholt, durch Gliederung betont und zugleich für unser nun nicht mehr erleidendes Empfinden aufhebt. So läßt die Lyrik einen einsamen, quälenden Schmerz des Herzens in eine weitere Stimmung trauernder Natur verschwimmen, oder den Jubel einer einzelnen Seele sich in liebendem Erguß verschwenden an die des Alls. Malerei und Plastik bannen die Wesenheit der Erscheinungen in unstoffliche, dem organischen Vergehen nicht unterworfene Formen. Aber bei diesen Künsten allen wird doch, wenn sie nach außen wirken sollen, für diese der Wirklichkeit entrückten und verklärten Formen ein gleichartiges Bereitsein der Empfindung vorausgesetzt. Der Kreis ihres Möglichen muß der Phantasie vieler, wenn nicht aller Betrachtenden und Hörenden erschlossen sein.

Was hier jedoch nur wünschenswert ist, das erscheint beim Drama durchaus notwendig: denn das Drama hat es nicht mit einzelnen Empfindungen, noch mit einzelnen Erscheinungen zu tun: die Bilder, die es gibt, — wenn sie zunächst auch nur als Bilder und noch gar nicht als Handlung betrachtet werden —, umfassen doch schon Lebensvorgänge vieler Menschen, sie sind an sich schon wesentlich sozialen Inhalts, sind also um so mehr auf das Zueinander und Gegeneinander von verschiedenen Empfindungen und Strebungen angewiesen, wenn seine Konflikte, die aus menschlichem Handeln sich ergaben, eine alle befriedigende Lösung finden sollen. Erst so empfangen diese bildlichen Vorgänge im dramatischen Sinne künstlerische Qualität.

Ein allen begreiflicher Vorgang auf irgend einer Art Szene, bei irgend einem Aufzug wiederholt, ist noch nicht dramatische Kunst, so viel Aufwand dazu auch geschieht, — dramatische Kunst wird er erst, wo seine Betrachtung unter dem Wunsche steht, dem wirklichen Geschehen eine höhere, für das sittliche Empfinden bedeutsame Wendung zu geben, die in der Wirklichkeit nicht einzutreten braucht. Zu solcher Behandlung eignet sich nur der Konflikt, der neben der empirisch-gesetzlichen Lösung nach geltendem Rechte noch eine besondere Lösung in der allgemeinen Empfindung erfährt: dem Unterliegenden, dem seiner Vergehung wegen Bestraften wird ein reiches Maß von Mitgefühl zuteil, weil eine Quelle seiner Handlungen zutage tritt, deren wahrhaftige, treibende Kraft die Schauenden mit sich reißt — und der Obsiegende kann, trotz seines durch Macht oder Recht errungenen Triumphes, unedel erscheinen. So im Drama; und in der Komödie wird der Tor, der Anmaßende, der Liederliche, wenn ihn auch die gerechten Folgen, weil er ihnen gerade noch vorbeischlüpft, nicht treffen, dem Hohn und der Lächerlichkeit überliefert.

Aber diesen groben Formen der im Drama ausgelösten poetischen Gerechtigkeit gesellen sich feinere der ästhetisch-sittlichen Empfindung: erscheint das

Gesetz, unter dem das soziale Leben verläuft, als ein mit unempfindlicher Notwendigkeit sich vollziehender Mechanismus des äußeren Daseins, so enthüllt die dramatische Dichtung die organisch-psychische Werkstätte des inneren Lebens. Dem Endlichen, Zeitlichen stellt sie in den Trieben, Leidenschaften, Empfindungen, Vorstellungen, in den Affekten das Unendliche und Ewige der Gattung entgegen, wie es im Individuum sich äußert: der Notwendigkeit als sozialem Produkt — die innere Freiheit des Einzelnen. So löst das Drama die fertige Form der empirischen Wirklichkeit immer wieder in den flüssigen Prozeß des Lebens auf und, indem es den Reichtum an Möglichkeiten von Lebensformen aufweist, fordert es das soziale Gesamtbewußtsein zu einer Produktivität auf, die seine Versteinerung verhütet.

Das Vorhandensein sittlicher Probleme bei einem Volk wird also über die Gestalt seiner theatralischen Kultur entscheiden. Ein Volk, dem nichts mehr darin liegt, immer tieferen Einblick in das Wesen des Lebens zu gewinnen, das aufhört, seine sozialen Formen seinem fortschreitenden Erkennen anzupassen, braucht das Drama als Ausdruck seines sittlichen Strebens nicht, weil es auf dieses selbst verzichtet. Ein solches Volk muß deshalb noch nicht jeder künstlerischen Kultur bar sein: es kann in allem, was das Leben schmückt, eine hohe Reife erreichen, kann auch den individuellen Kunsttrieben eine glückliche Entwicklung verbürgen, — dazu reicht eine kleine Schar von talentierten Künstlern aus — nur ein Theater eben bringt es nicht zuwege, weil dieses von der sittlichen Gesamtproduktivität abhängt.

Dramatische Kunst ist darum erst dann „national", wenn ihre Probleme als Merkmale vorwärtstreibender Entwicklung aus der Volkheit erwachsen. Ein Theater, das sich auf die Verteidigung edelerer Lebensenergien gegen eine die Masse beherrschende Nützlichkeitsmoral beschränken muß, kann, wie im Athen des Perikles, eine stolze Höhe behaupten, aber der Abgrund liegt ihm nahebei, wenn eine Volksmajorität erwächst, die das Dasein als sittliche Verpflichtung zu erfassen keine Fähigkeit mehr aufbringt.

Eine andere Gefahr für das Theater liegt in einem quietistischen Artistentum, das von einer Szene träumt, die ein Ort der Weihe und der Andacht, des Friedens, der Harmonie und Schönheit wäre, wo das Leben ganz in edeln Rhythmen und hehren Klängen verklärt erschiene. Diese Auffassung findet weder im theoretischen noch im praktischen Wesen des Theaters eine Stütze und entfernt sich von jedem Gesetz der Erfahrung, das uns die Schaubühne, wo sie in Blüte steht, stets als das künstlerische Forum zeigt, wo die sittlichen Rechtsfragen der Menschheit ihren Wahrspruch empfangen.

Schon die Vorstellungen, deren das Drama sich bedient, und die zu den mehr empfundenen als ausgesprochenen Urteilen anleiten sollen, müssen ferner dem Publikum des Theaters vertraut sein. Das Bild, das der Dichter von der höheren, dem Leben übergeordneten Welt entwirft, darf dem Volk als Zuschauer

und Richter nicht fremd sein. Nicht auf die Art der Vorstellung kommt es an: sie kann theistisch, pantheistisch, atheistisch sein, sie kann im Mystischen sich verlieren oder den Weltprozeß als seelenlosen Mechanismus sehen, — sondern nur darauf, daß eine gemeinsame Empfindung die Gedankenwelt der Szene mit der des Auditoriums verbinde. Anders kann der organische Zusammenhang zwischen Volkheit und Bühne nicht gewahrt bleiben. Denn man kann nicht mißtrauisch genug sein gegen die Meinung, daß das Theater oder die Kunst eine Weltanschauung schaffen könne: wo es Kunst und nationales Theater gab, waren sie dank einer vorhandenen, die große Mehrheit des Volkes beherrschenden starken einheitlichen Weltanschauung da. Erst für die bei aufgeschlossenen Kulturnationen unausgesetzte Erweiterung und Differenzierung der Weltanschauung kann unter günstigen Umständen das Theater ein „bildender“ Faktor werden, indem es durch eindrucksvolle künstlerische Behandlung der sittlichen Probleme dazu hilft, die verflachenden, ablebenden und wesenlos — ideallos — werdenden Formen der sozialen Gefühlswelt mit neuer Lebenskraft aus dem Schacht ihrer immer vertiefteren Erkenntnisse zu erfüllen und so ihren Wandel zu bereiten.

Die obere Reihe von Ideen, Vorstellungen und Begriffen, die, als außer Zweifel stehend, gemeinsam angenommen wird, ist ja allein das, was wir als „Seele einer Volkheit“ ansprechen; das ist das eigentliche Nationale, das die Sonderheit eines Volks Begründende, das sich auch in seiner Kunst unterscheidend von der Kunst anderer Kulturen ausspricht. Weil es die einer ganzen Volkheit sich enthüllenden sittlichen Probleme sind, die sich an die in der Empfindung aller lebende und wirkende Weltanschauung wenden, — so ist es eben diese, die Weltanschauung, die das Volk im Theater aus einem passiven empfangenden zu einem aktiven mitschaffenden Faktor macht. Hat eine dramatische Handlung überhaupt eine über bloße sinnliche Erregung hinausgehende Bedeutung, so setzt sie stillschweigend das Verständnis ganzer Reihen von Motiven voraus: der künstlerisch stilisierte Teil des Dramas, den Dichter und Darsteller besorgen, spielt gewissermaßen nur die einfache Melodie, — im Zuschauer antwortet die Seele mit den harmonisierenden Akkorden und so erst entsteht ein volles symphonisches Gemälde der beseelten Welt.

Aus diesem Verhältnis einer idealen Schaubühne zur Volkheit darf jedoch nicht ohne weiteres der Rückschluß gezogen werden, dem unsere ästhetische Dramaturgie so lange zuneigte: daß das Theater an sich und unter allen Umständen die sittliche Produktivität eines Volkes fördere. Ein Aischylos würde, mit allen materiellen Mitteln reichlich ausgestattet, bei der Mission scheitern, den Papuas Geschmack an der Orestie beizubringen, oder, in anderer Lesart: die Entwicklung der Bühne geschieht bei jedem Volke nach Maßgabe seiner sittlichen Anlagen und Bedürfnisse.

Eine Theaterkultur, die der mitschaffenden Kraft ihres Volkes entbehrt,

hat immer nur zwei Entwicklungsmöglichkeiten vor sich: sie wird entweder unvolkstümlich, esoterisch, experimentell — wird Literatur im berüchtigten Sinne des Wortes sein und dann ohne künstliche Ernährung in Form von Subsidien, die sie von Einzelnen oder von einem beschränkten Kundenkreis empfängt, nicht leben können, oder sie muß, koste es was es wolle, die Konsonanz mit dem Volk aufrecht erhalten; nur so kann sie ideell und materiell bestehen. Sie rückt dann die dramatischen Vorwürfe, das heißt also die sittlichen Probleme, in die Beleuchtung der in der Breite vorherrschenden und allen verständlichen Weltanschauung. Ihre Dramatiker entwöhnen sich, die Verdikte aus dem Geist einer ideal erfaßten Weltidee zu sprechen, sie geben Kompromisse, bei denen die aufs Praktische gerichtete menschliche Vernunft sich beruhigen mag; sie suchen konventionelle Ausdeutungen der aufgeworfenen Fragen oder setzen an die Stelle eines der Allgemeinheit innerlich doch nicht verständlichen Wahrspruches die klingende Phrase. Sinkt das ethische Niveau des Volkes zur Philistrosität herab, so reißt es unwiderstehlich das Theater mit auf seine Stufe. Das wird in allen Theaterepochen dieser Art am deutlichsten sichtbar, wenn man den Blick auf die Wandlungen richtet, die sich die großen dramatischen Meisterwerke alter Zeiten je und je gefallen lassen mußten. Ihr tapferes rauhes Ethos wird von den Schwächlingen dann geradezu als unsittlich verkündet und die Lösungen werden ihrer Herbigkeit und Schärfe entkleidet, um einer engeren, als verständiger empfundenen Weltanschauung angepaßt zu erscheinen. So wirken die geistigen Zustände eines Volkes wie die Naturgesetze der natürlichen Anpassung auf die künstlerische Absicht. Wer sich ihnen nicht unterordnen will, begibt sich seines Lebensrechts. Und das allein entscheidet den Wert einer Theaterkultur, ob in ihr die eine, einzige, in ihrem Wesen begründete Tendenz zum glücklichen Ausdruck kommt: innerhalb der festgefügten sozialen Gebilde die unendliche innere Freiheit und Entfaltungsmöglichkeit des Menschen darzulegen, — oder ob an ihre Stelle die einzelnen zeitlichen Meinungen treten. Ob die Muse des Theaters Priesterin der Ewigkeitsidee ist oder Dienerin der vorteilhaften Meinung.

Gesunde und glückliche Epochen können freilich eine Theaterkultur von verhältnismäßig äußerer Unreife haben und umgekehrt solche des ethischen Niederganges eine große Blüte der theatralischen Technik erreichen, deren äußerlicher Glanz den Stillstand der sittlichen Produktivität blendend verdeckt. Und da man keinem Volke den Selbstmord zumuten kann, das Eingeständnis sittlicher Unproduktivität freiwillig auszusprechen, ist es nur zu natürlich, daß gerade in solchen Epochen äußerlichen Theaterglanzes die Ohnmacht der sittlichen Kraft nach allerlei heroischen Gebärden drängt oder zu poetischer Heuchelei die Zuflucht nimmt.

Wenn die Zeit Shakespeares die groteske Posse des Lebens mit seiner blutigsten Tragik eng verknüpft genoß, so war dies bedingt durch die unver-

wüstliche Lebenskraft ihres Volkes, das, so hoch es die greifbaren Vorteile des Daseins bemessen mochte, durch die Fähigkeit, dieses Theater ohne Sentimentalität erfrischend und nicht erschreckend, nicht bedrückend zu empfinden, den Beweis lieferte, daß es das Leben als gut und lebenswert auch mit seinen stärksten Schmerzen empfand und vor seinem Nebeneinander von Werden und Vergehen nicht zu beschönigenden, sänftigenden, tröstenden — aber mehr oder minder auch verlogenen — Bildern entführt zu werden brauchte.

Geringe Verschiebungen nur im Leben der Völker, ein Wandel im sozialen Charakter, in der politischen Richtung, im religiösen Zustand — und ihre Bühnen verfielen einer Scheinkultur, weil der eine wesentliche Pfeiler der echten künstlerischen des Theaters mürbte, weil die mitschaffende Kraft des Volkes versagte. Dichtkunst und Schauspielkunst mochten in solchen Niedergängen noch lange ihre erworbenen Qualitäten bewahren: das sahen wir bei den Griechen, deren technische Bühnenkunst noch tausend Jahre die Römerwelt befriedigen konnte. Es war immer das Erschlaffen der Produktivität des sozialen Elements, das das Ende jener Blüteperioden herbeiführte. Die „Imponderabilien" gingen verloren, die die Theaterkultur bedingen und daran starb ihre künstlerische Seele, wenn auch ihr Leib noch dauern mochte. —

Was lückenhaft in dieser Begründung des soziologischen Moments der Schaubühne erscheinen mag, was absichtlich unerörtert blieb, um nicht gewaltsam bestimmende Grundsätze zu konstruieren, das wird bei der Darlegung des Lebensganges der deutschen Bühne noch eingehender hervorgehoben und an den konkreten Vorgängen entwickelt werden.

Hier waren die Vorbedingungen zu betrachten, die mehr oder minder als gegeben angesehen wurden, als das deutsche Theater in die Periode seiner Mündigkeit trat.

Damals aber blickten die edelsten Geister der Deutschen ausschließlich auf jene spärlichen Momente im Leben der Völker, wo die Kräfte in Reife stehen, wo ein neuer Ring am Baume der Menschheit in Bildung begriffen ist, wo eine allseitige Bereitschaft bei allen Gliedern und Gruppen der Volkheit bemerkbar sich regt und die aus dem Zusammenfluß der tatsächlichen Lebensinteressen erwachsenden sittlichen Probleme zu sittlichen Werten sich umbilden: auf die Epoche der griechischen Tragiker, die der patriotisch-katholischen Bühne Calderons, die Shakespeares im London der Elisabeth. Da freilich leuchteten die Ideale, die über das Leben gestellt waren, auch über der Bühne: die Freiheit der unendlichen inneren Anlage in ihrem sittlichen Wesen suchte sich als künstlerische Form in „dauernden Gedanken zu befestigen".

Das war das Programm, das die Dichter und Ästhetiker, das Schiller feierlich bestätigte, das im Tenor der hocheinsetzenden Kritik der ersten Bühnenversuche immer widerklang. Und wenn von „Volk" und „Nation" geredet wurde, setzte man stets alle jene Eigenschaften, die zu einer Theaterkultur

gehören, als vorhanden voraus. Mindestens meinte man, das damalige deutsche Volkselement sei ein weißes unbeschriebenes Blatt, auf das der Dichter nur die reinen Formen idealer Kunst zu zeichnen brauche, um eine deutsche perikleische Epoche hervorzurufen . . .

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!“ rief Lessing freilich aus, als der erste Versuch dazu in Hamburg gescheitert war. Aber verstand Lessing das „Nationale“ nicht nur als Gegensatz, als Selbständigkeit gegen fremdes Wesen? Die Abhängigkeit von den Franzosen war sein Hauptkummer; freilich mit mancherlei Recht, aber doch nicht mit dem wesentlichen Recht der Grundbedingung, die bei den von ihm bevorzugten Engländern des 18. Jahrhunderts erst recht unerfüllt blieb.

Jener Schmerzensruf berührt aber noch ein anderes, zwar äußerliches, jedoch unendlich wichtiges Moment der Nationaltheaterfrage: das wirtschaftliche, das bei der Schilderung der ersten Schicksale unserer Bühne in greller Beleuchtung erscheinen wird. Da wird ein abgründiger Unterschied sich enthüllen zwischen den Aufwand verschlingenden Kunsttaten in einer auf mehr oder weniger ausgeprägter Sklaverei beruhenden Kultur, wo der Wille eines Fürsten oder einer vorberechtigten Kaste den schaffenden und beisteuernden Kräften befiehlt, — und solchen, die ein Volk aus freiem Willen zu errichten und erforderlichenfalls aus eigenem Vermögen zu bezahlen sich anschickt. Ein Volkskunstinstitut wird nicht von einer knechtisch gehorchenden dumpfen Masse zusammengefront; hier wird an die Einsicht aller über den Wert des zu Schaffenden appelliert, damit das Werk werden und seiner Aufgabe gerecht bestehen könne. Wenn dann, wie es, zu Lessings Ingrimm, in Hamburg zum ersten- aber nicht zum letztenmal geschah, ein die Volksseele vergiftender Krämergeist das Interesse dieses künstlerischen Gemeinwesens verwaltet, so wird die Kunstanstalt immer der oft kostspieligen Aufgabe, neue sittliche Werte poetisch vorzubilden, die materiell einträglichere vorziehen, den Gelüsten eines Vergnügen und Zerstreuung heischenden Publikums zu dienen. — Das ist das andere soziale Moment der Frage, inwiefern das Volk ein „mitschaffender“ Faktor an seinem Theater sei. —

Nach diesen Darlegungen könnte dieses Buch leicht ganz und gar von der Skepsis diktiert erscheinen: als wollte es den Beweis erbringen, daß unsere Kultur ein Kunsttheater nicht haben könne. Und ein mißmutiger Anfang wäre damit schon gemacht, daß der Idealismus unserer klassischen Literaturepoche, am Theater seiner Zeit und dem der Zukunft gemessen, als Querköpfigkeit denunziert werde? — Wenn schon die Tatsache, daß zu allen Zeiten des verflossenen Jahrhunderts fast immer nur vom „Verfall“ des deutschen Theaters und nie von einer Blüte desselben die Rede gewesen ist, solchen Skeptizismus rechtfertigen würde, so lohnte es doch nicht, ihn in solcher

Ausführlichkeit zu entfalten, und vor einem Schwelgen im Mißvergnügen bewahrt den Verfasser die Liebe zu einem Beruf, zu einer Kunst, der er des Lebens besten Teil gewidmet hat.

Weil unser Volk so viele tüchtige Eigenschaften besitzt und für die nächsten Jahrhunderte berufen sein könnte, innerhalb einer internationalen Zivilisation endlich eine eigene, einheitliche Kultur, vorbildlich für alle ihm verwandten Nationen, zu begründen, — soll hier an einer der bisherigen Kulturleistungen — die auch dem Oberflächlichsten noch durchaus vertraut erscheint, über die aber auch so viele Meinungen vorhanden sind, als Köpfe im Vaterlande, — gezeigt werden, wo der Hebel zu jenen Zielen angesetzt werden kann. Ergibt sich dabei, daß der gerade Weg, der auf eine kurze Strecke hinaus vom Glanz des idealistischen Gestirns am Morgen dieses Jahrhunderts so verheißungsvoll beleuchtet wurde, doch bald in dichter Wildnis sich verlor, so spricht das nicht gegen den Weg und nicht gegen die Leuchtkraft des Gestirns.

Haben wir denn auf irgend einem Gebiete auch nur einen der damals angebahnten Pfade zu Ende gehen können? — In vorher gar nicht zu bemessender Weise sind während dieses Jahrhunderts schon alle äußerlichen Lebensverhältnisse auf ganz andere, damals nicht geahnte Bedingungen gestellt worden; allein an die praktischen Fähigkeiten des Menschen sind Anforderungen herangetreten, für die zunächst jede ererbte Übung fehlte. Man sagt nicht zu viel, wenn man behauptet, daß selbst die Sinne und Nerven des Menschen des 19. Jahrhunderts erst eine Umbildung erfahren mußten. Wer den Aufgaben nachdenkt, die während dieser Zeitstrecke auch den deutschen Menschen — und diesen besonders — bei dem durch tausend Ursachen unendlich komplizierten Kampf ums Dasein zufielen, der wird Schillers „reifsten Sohn der Zeit" mit schmerzlicher Ironie um seine schöne Illusion beneiden: was dem Seher heller Tag erschien, war fahle, ungewisse Dämmerung; und nicht einem Triumph des Menschen galt es im neuen Jahrhundert, sondern einem nie erlebten Um- und Umbilden, einem Um- und Umlernen. Der Revolution der Zivilisation, das heißt also der wissenschaftlichen, technischen und wirtschaftlichen Zustände, folgte die Revolution der Gedankenwelt, gegen die die blutige Katastrophe in Frankreich, die erst die Liquidation längst falliter Gebilde, noch nicht aber die Gründung einer neuen Welt bedeutete, nur ein lärmendes Theaterstück war. Das echte Drama wurde vom kommenden Jahrhundert dann wirklich erst gelebt.

Nun harren wir der künstlerischen Kraft, die uns verstehen lehrt, was wir gelebt haben. — Erwacht dieses Verständnis, dann ist vielleicht auch der Zeitpunkt nahe, daß wir zu dem deutschen Nationaltheater kommen, daß das vergangene Jahrhundert sich schuldig bleiben mußte. Mußte — weil zwar seit nun dreißig Jahren die äußere nationale Form sich gebildet hat, die innere herzustellen aber die große und heute fast noch schwerer als zu Lessings Tagen

zu erfüllende Aufgabe ist. Schwerer, weil die kulturellen Probleme gegen jene Zeit an Zahl und Gewicht so bedeutend sich gemehrt haben.

Im Ausblick auf diese vermehrten Schwierigkeiten fehlt es nicht an Stimmen, die mit vielleicht nicht ganz unberechtigter Skepsis die Möglichkeit eines nationalen Kunsttheaters überhaupt verneinen, die diese ganze Kunst als erledigt, als des Anteils ernsthafter Menschen nicht mehr würdig erachten, wie sich denn in der Tat schon mehrere Geschlechter hindurch eine große geistige Elite unseres Volkes vom Theater gänzlich abgewendet hat. Dieser Unterschätzung soll man keine Überschätzung gegenüberstellen, wie es die Dramaturgie des Jahrhunderts fort und fort getan hat: nach allem hier Dargelegten kann eine künstlerische Theaterkultur eines Volks nie ein Ziel sein — sondern immer nur ein Symptom: Ein Zeichen hoher Gesundheit und organischer Fortbildungskraft des Körpers. Wie eine unkünstlerische Theaterkultur Symptom des Gegenteils ist, zudem aber immer auch ein äußerst belehrender Spiegel wirklicher Zustände. Man nennt die Bühne eine Welt des Scheins, des schönen Scheins sogar, — man könnte sie die Wahrhaftigkeit selbst nennen. Vor ihrer brutalen Empirik wird alle bunte Phrase zunichte und selbst wenn die Bühne verfällt, erfüllt sie doch noch unerbittlich die Aufgabe, die ihr der erhabene Dramatiker unseres Stammes gewiesen hat:

> Der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.

I.

Lehr- und Wanderjahre des deutschen Theaters.

Nach den im einleitenden Kapitel dargelegten Grundsätzen der in diesem Buche anzuwendenden Methode darf man nun zunächst eine Schilderung der sozialen und geistigen Zustände, die des 19. Jahrhunderts Grundlagen gebildet haben, erwarten. Es ist freilich nicht leicht, einen Komplex von Erscheinungen und Bewegungen, den man doch immer nur ganz willkürlich in die zeitlichen Begriffsschranken eines Jahrhunderts einspannt, in einem vorbereitenden Kapitel summarisch abhandeln zu wollen: Was uns heute ein großer Strom erscheint, das setzt sich — um ein Bild und ungefähr auch die Worte Taines zu brauchen — aus so vielen und vielerlei Quellen, Bächen und Flüssen zusammen, daß hier nur die wesentlichen dieser Zuflußgebiete für sich und in ihren besonderen Bedingungen und Eigenschaften betrachtet werden können. Und auch hierbei ist noch die Beschränkung zu wahren: daß zwar kaum ein Umstand ganz bedeutungslos für die zu betrachtende Kultur erscheint, daß aber besonders die in den Vordergrund zu rücken sind, die eine engere Verwandtschaft mit der Schaubühne verraten, also die Zustände allgemeiner Art, die weniger in örtlichen als in zeitlichen Merkmalen sich aussprechen. Das hat die Theatergeschichte, die sich mit Vorliebe auf örtliche Bühnenchronik beschränkte und zumeist aus einem ganz engen Kreise das doch von viel weiter her Genährte zu erklären suchte, bisher gewöhnlich verabsäumt. Gewiß sind einige Städte mit der Eigenart ihrer Theaterkultur für die gesamte Entwicklung von hoher Bedeutung gewesen: vor fünfzig Jahren noch hatten Begriffe, wie Hamburger Schule, Wiener Schule, eine typische Bedeutung. Auch sie aber waren doch mehr oder weniger nur Niederschläge früherer geistiger und wirtschaftlicher Bewegungen. Die Flut- und Ebbeerscheinungen des allgemeinen Lebens, die diese Bildungen bedingten, müssen von Fall zu Fall, mit Rücksicht auf das Theater von ganz Deutschland, ihrem wesentlichen Charakter nach betrachtet werden.

Der Schilderung der Kindheit des deutschen Theaters, die kaum früher zurück als bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts zu rechnen ist — denn

hier wurde ein ganz neuer Faden gesponnen, der an die alten Mysterienspiele und die theatralischen Übungen der Hans Sachs-Zeit nur lose anknüpfte — braucht eine weitläufige Analyse des Zuständlichen jedoch kaum vorauszugehen. In welcher Verfassung Deutschland aus den Nachwehen des Dreißigjährigen Krieges hervorging, ist genugsam bekannt; wir dürfen hier gleich ein Bild der Kunst selbst, die künftighin in ihrer Entwicklung betrachtet werden soll, als Zustandsschilderung vorausschicken: Was brachte die deutsche Bühne mit, als sie anfing, sich in die Reihe der „kulturbildenden" Faktoren zu stellen? Welche Aufgabe und welches Bewußtsein derselben lebte in diesem Institut, als Lessing Goethe und Schiller das Theater als Werkzeug ihrer höheren Absichten aufgriffen? Indem diesen Fragen die Antwort gesucht wird, muß an gehöriger Stelle schon immer weit genug ins Allgemeine gegriffen werden, das dann an der Schwelle jener Zeit, die uns eingehender beschäftigen soll, nochmals in methodischer Darstellung zusammengefaßt werden mag.

Bei der kurzen Betrachtung der deutschen Mysterienbühne sahen wir, wie durch die Einmischung der Laienelemente, namentlich des städtischen Proletariats, das Theater als Mittel der religiösen Propaganda den Händen seiner ersten Nährväter, der Geistlichen, zu entschlüpfen drohte. Dieses Laienelement wieder auszuschalten, wurde daher im selben Maße Aufgabe und Tendenz der Geistlichkeit, als sie überhaupt fortschritt, sich mit den staatlichen und kulturellen Aufgaben zu befassen und als eigentliche Obrigkeit sich zu fühlen. Solange der scholastische Geist herrschte, hatte man besonders Philosophie und Ethik bei den Alten gesucht; erst mit Anbruch des Humanismus gewannen auch die profanen Schriftsteller der Antike die Beachtung gelehrter Kreise. Und nach den Mustern namentlich römischer Autoren legte man die bildende Hand nun an die theatralischen Künste. Die Bühne wurde — das war die Hauptsorge! — von der Straße fort in die Mauern der Klosterschulen verlegt; und um das Volk noch nachdrücklicher auszuschließen, dichtete man — sit venia verbo — die Komödien nun in lateinischer Sprache, so daß nur der gelehrte Mann ausübend an ihnen sich beteiligen konnte. Diese „Schulkomödie" stand das ganze 15. Jahrhundert hindurch in Blüte: in Wien bei den Schotten, wo Wolfgang Schmelzle, der österreichische Hans Sachs, ihr Dichter war, in Berlin bei den Franziskanern im Grauen Kloster und ähnlich in den meisten deutschen Städten, wo Universitäten oder höhere Schulen bestanden. In Breslau trugen sie den Dichtern und den jugendlichen Komödianten jährlich schon reichen Lohn ein, den das Publikum in aufgestellte Sammelbecken zu legen pflegte, so daß gelegentlich berichtet werden konnte: „Die Aktoren der Komödie haben sich als Bestien betrunken." An den Höfen war die Schulkomödie hingegen nicht „goutiert"; dort erlabte man das dramatische Bedürfnis lieber an phantastisch-allegorischen Aufzügen — man denke an die Maskenszene zwischen Adelheid und Franz in Goethes Götz! — an Schaugepränge,

Ringelstechen, wobei der Hofnarr und der Hofzwerg als Clowns ihre Rollen spielten. Wie so die Entwicklung der höfischen Künste bald andere Wege einschlug, erwuchs anderseits im gewandelten Geist der Reformation der Schulkomödie ein eifernder Feind. Anfänglich zwar war ihr das Papsttum ebenso wie der Protestantismus geneigt gewesen; sie war eine Waffe im religiösen Kampfe, deren man sich auf beiden Seiten gern bediente. Unbequem wurde sie, als die Reformatoren diese dramatischen Übungen immer mehr zur populären Auslegung der Schrift heranzogen. Damit mochten sich schließlich beide Teile nicht befreunden, denn auch auf protestantischer Seite fingen die Übereifrigen, die Puristen, bald an, das ganze Schauspielwesen zum „Hofstaat der großen Hur" zu rechnen. Luther mußte gegen diese Eiferer sein Kernwort sprechen, daß er das Spielen und Ansehen von Komödien nicht aufgegeben wissen möchte, „erstlich, daß sie (die Schüler) sich üben in der lateinischen Sprache, zum anderen, daß in Komödien, fein künstlerisch erdichtet, abgemalt und hingestellt werden solche Personen, dadurch die Leut' unterrichtet und ein Jeglicher seines Ampts und Standes erinnert und ermahnt werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen gebühre, wohl anstehe und was er thun solle; ja es wird darinnen fürgehalten und für Augen gestellet, wie sich Jeglicher in seinem Stande halten soll in äußerlichem Wandel wie in einem Spiegel." — [Man sieht, Hamlet könnte wirklich in Wittenberg studiert haben. — Unser prächtiger Doktor Martinus aber meint weiter: „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben Willen auch die Bibel nicht lesen dürfte." Ähnlich trat er für die Pflege der Musik in den Schulen ein, wo von den protestantischen Fürsten, die die Gesangmeister und Instrumentalisten besoldeten, „Kantoreien" erhalten wurden. Als nach Friedrichs des Weisen Tode der kursächsischen Kantorei die landesfürstliche Subvention entzogen wurde, schrieb Luther: „Etliche von Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn 3000 Gulden an der Musik ersparet, indeß verthut man unnütz 30000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, den großen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun." Daß aus dem Volkstum selbst die Kräfte gezogen werden könnten, „gesellschaftliche" Künste zu entwickeln, kam für Luther schon gar nicht mehr in Frage. Aus den Kantoreien hat sich dann bei uns in ziemlich gerader Linie die Oper an den fürstlichen Hoflagern entwickelt.

Schon zu Luthers Zeit repräsentierten die Fürsten, der Adel und allenfalls noch die Gelehrten das Vaterland, das Volk. Die Fürsten aber des 16. Jahrhunderts hatten gemeinhin schon ganz andere Gelüste, als dem Gedeihen ihrer Völker, ihrer „Untertanen" Aufmerksamkeit zu widmen; kaum deren leibliches Wohl lag ihnen am Herzen, geschweige denn das seelische oder gar das ästhetische. Der „gnädige Herr" Luthers war eine Ausnahme und vererbte diese Neigung

auf manchen seiner Nachfolger: die kursächsischen Lande können als die Wiege unseres nationalen Theaters betrachtet werden — wenn es in ihr auch nicht gerade sehr weich gebettet war — und Luthers freimütigem Eintreten verdankte die unmündige Kunst diesen ersten Unterschlupf bei einem Wohltäter. Freilich waren mit dieser Huld auch alle Übelstände verknüpft, die angenommene Kinder zu ertragen haben. Denn obschon das ganze 17. Jahrhundert hindurch die kindliche deutsche Bühne unter dem Schutze des Protestantismus stand, obschon fast ausnahmslos Protestanten ihre Vorkämpfer waren, so blieb der Stand der Amtsgenossen unseres Reformators doch auch ihr schlimmster und eifervollster Feind. Bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts wurde gerade in protestantischen Landen sterbenden „Komödianten“ in der Regel das Sakrament und ehrliches Begräbnis verweigert; und schlimmer als diese unschädliche Maßregelung drückte die moralische Gleißnerei der Orthodoxie auf die freie Entwicklung der Bühne.

Unter gleichen Einflüssen verkümmerte auch bald wieder die in den Hochburgen deutschen Bürgertums von der Reformation hervorgerufene Wiederbelebung volkstümlicher Theaterkunst. Hans Sachsens Bühne in Nürnberg war ein Ende, aber kein Anfang, ein letztes Aufflackern des Volksgeistes vor der hereinbrechenden Nacht. Wir sollten überhaupt diesen als Bürgertypus so prächtigen Hans Sachs nicht auch als Künstler und Dichter und ebensowenig das Theater seiner braven Anstrengung zu einer Höhe hinauf lobpreisen, wo das grob geschnitzte Holzbild dieser dramatischen Muse in der Sonne der gleichzeitigen spanischen und englischen Kunst nicht bestehen kann. Es ist geschmacklos, ihn als Dritten im Bunde mit Calderon und Shakespeare zu nennen; wir erfreuen uns, ohne diesen Seitenblick, seiner inniger, als eines biderben moralischen Wohltäters des deutschen Geistes und brauchen es nicht zu bedauern, daß der künstlerische Meistersingerzopf nicht länger wuchs. Sein Nürnberger Theater und die gleichzeitigen Fastnachtspiele in den mitteldeutschen und in den schweizerischen Städten waren freilich die letzten innerlich ungebrochenen Regungen eigenartigen Volkstums gegen die gelehrte und theologische Wendung unserer Literatur und Kunst, aber es fehlte ihnen der Geist der Entwicklung, der im tieferen Grunde des Kulturbedürfnisses gewurzelt hätte, wie es an Trägern solchen Geistes mangelte, die künstlerisch über das platte Mittelmaß hinausgeragt hätten. Diese Kunst war die Abendröte einer abgelebten Zeit, die einmal noch mit einem goldnen Schimmer die Giebel und Türme der rüstigen Nürenberg, der reichen Augusta Vindobona und der paar anderen freien Reichsstädte rührend verklärte. Übrig blieben von ihr nur konventionelle Bräuche, die bei jährlich wiederkehrenden Lustbarkeiten geübt, den Sinn kräftigerer Zeiten nun in leeren Maskeraden widerspiegeln. Um dieser tragischen Rolle willen, die er in unserer Kultur spielte, lebt uns Hans Sachs besser im Lichte der Dichtung Goethes und der Musik Wagners weiter als in seiner eigenen Kunst.

Nicht der Muse fiel die Aufgabe zu, das kulturelle Leben der Deutschen weiter zu entwickeln; Frau Sorge nahm ihren Platz ein und erschien ganz als das graue Gespenst des Faustdichters, das unser Volk „niemals fertig“ werden lassen sollte. Unter diesem Gespenst seufzten die für Jahrhunderte ihrer Selbständigkeit beraubten Stände der Bauern und Kleinbürger, die, obwohl von dem blutig erstickten Aufraffen in den Bauernkriegen her geborene Feinde, nun ein gemeinsames Schicksal erlitten, und gemeinsam die Opfer der machtlüsternen Fürsten wurden. Von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab ist in der deutschen Geschichte von einem Volkstum kaum mehr zu reden. War diese in den Raubkriegen der Zeit hin und her gezerrte, von Steuerdruck und Fronden wirtschaftlich verelendete Bevölkerung, die nach dem Satze cujus regio ejus religio unter Umständen selbst ihren Glauben in dreißig Jahren sechsmal ändern mußte, ein Volk zu nennen? Und schlimmeres noch brachte das nächste Jahrhundert. Man muß sich das furchtbare Antlitz der Jahre, vom Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges bis zu Goethes Geburt etwa, vergegenwärtigen, die entsetzliche Niederlage des nationalen Sinnes und der Volkswirtschaft in Deutschland, um die Schwierigkeiten zu begreifen, die der Entwicklung des neuzeitigen Geistes, des Denkens, der nationalen Literatur, der Philosophie und der freien Künste hindernd im Wege standen. Zu dem Mangel an großen Persönlichkeiten trat in dieser wüsten Zeitstrecke der jeder nationalen Initiative. Noch weniger dürfte man irgend eine der Strömungen eine volkstümliche nennen, weil es eben in fast keinem Sinne ein Volk gab.

Das Schwergewicht des Lebens war ganz und gar der Entwicklung der fürstlichen Absolutie zugewendet, die in sich, nach Versailler Muster, Staat und Volk verkörpert fühlte. Jeder Blick auf ein beliebiges Gebiet der Kunst bringt dafür den Beweis. Wenn wir auf den religiösen Bildern der mittelalterlichen Kunst den heiligen Gestalten der Legende fast immer kräftige Volkstypen in andächtiger Teilnahme gesellt finden, so tritt an ihre Stelle in den nun heraufkommenden Zeiten die mit Helm und Harnisch bekleidete, mit den Symbolen der Herrscherwürde ausgerüstete Allegorie, tritt an die Stelle der schlichten Innigkeit die heroische Pose aufgeputzten mythologischen Gesindels. In den Satiren und Lehrgedichten noch des 16. Jahrhunderts ist der moralische Gesamtgeist des Volkes, wie bei Sebastian Brant, der eigentliche Stoff und Inhalt. Das Volksleben war das schürende Element der Literatur der Reformation; im Simplizissimus haucht es seinen Sterbeseufzer in satirischem aber schon ohnmächtigem Groll aus, um dann für lange Zeit zu verstummen. Die freien und Reichsstädte waren seine Pflegestätten gewesen, in den fürstlichen Residenzen und in den verarmten Mittelstädten war es unter der verknöchernden Obhut des Beamtentums erstorben oder zu erbärmlicher Unselbständigkeit entartet. Zur Nation gehörig zählten nur der Adel, die geborene, und das Beamtentum, die gezüchtete Aristokratie, die beide nicht einen der Vorzüge

aufwiesen, die, nach Roscher, eine Aristokratie innerlich berechtigen: die weder Milde besaßen, noch Wohltätigkeit und Toleranz übten und am allerwenigsten fähig waren, selbstlose Hingabe an die Allgemeinheit zu entwickeln. Namentlich das zur Stütze der Fürstenpolitik herangezogene Beamtentum, kriechend nach oben und hochmütig nach unten, schob sich als Mauer zwischen die oberen Stände und das Volk. Dieses aber dachte wie die späteren Inder: „Die Welt ist in Gewalt der Götter, die Götter in der Gewalt der Gebete, die Gebete in der Gewalt der Brahminen — folglich sind die Brahminen unsere Götter." Die ständischen Korporationen und Einrichtungen, früher die Beförderer allerlei volkstümlicher Kultur, wurden abgeschafft oder ihrer Bedeutung entkleidet; in zopfigen Äußerlichkeiten fristeten sie ihr entstelltes Dasein in den Innungen und Schützengilden weiter, deren große Ehrentage nun die waren, wo sie in karrikierten Aufzügen den Pomp fürstlicher Feste vermehren helfen durften. Von den stolzen, von kräftigem Gemeingeist beseelten Gewerkschaften, von den königlichen Kaufleuten des 15. und 16. Jahrhunderts, die Kunst und Wissenschaft als Ehre und schönen Luxus gepflegt hatten, war kaum eine Spur mehr übrig geblieben. Dafür vegetierte nun ein kleines, serviles, nur immer dem nächsten Vorteil zur Stillung der dringendsten Lebensbedürfnisse nachhastendes Handwerkertum und eine Gesellschaft erbärmlicher Krämer, die täglich eifrig die Köpfe zusammensteckte, um auszukundschaften, — nicht etwa wo neue Konjunkturen, das Wohl und den Reichtum der Stadt und des Landes zu mehren sich bildeten, sondern: welche neue Mode für den Zuschnitt der Perücken, für den Putz der Hof- und Bedientenkleider, welche neuen Artikel für die Maskeraden, Gelage und Feste nach Pariser Mustern oben protegiert wurden und wie man da eilig hinterher sein könne. Diesen Zustand, der hundert Jahre etwa ohne merkliche Änderung andauerte, hat man im Auge zu behalten als das Milieu, in dem das Theater bei uns seine Lehrjahre durchlaufen und die Eigenart seiner ersten Bildungen empfangen hat.

Man findet darum in der Dichtung dieses Jahrhunderts und namentlich im Drama dieser Zeit kaum Spuren, die auf die Stimmung in der Volksseele zurückführen. Aus gelehrter Nachempfindung, aus den Reminiszenzen der humanistischen Bildung allein wucherten noch bleiche Kellertriebe. Die alte Schulkomödie vegetierte kümmerlich fort; und als einziges Merkmal des sich regenden nationalen Geistes gab man der Anwendung der deutschen Sprache vor der lateinischen den Vorzug. Leerer Formalismus, in dem selbst jede innigere Regung noch erstickte, ist das gemeinsame Charakteristikum dieser Ayrer, Christian Weise, Opitz, Lohenstein, Gryphius und des biederen Pastors Rist mit seinem ‚Friedewünschenden' und mit seinem ‚Friedejauchzenden Deutschland', die uns in den Literaturgeschichten als Vorkämpfer eines nationalen Dramas, als Helfer zu einer deutschen Theaterkunst immer wieder vorgestellt werden. Sie nährten sich wie die ganze deutsche Welt jener Zeit von den Brosamen,

die von anderer Nationen Tischen fielen. Von eigener Lebenskraft ist in dieser Literatur des 17. Jahrhunderts wenn man sie ohne die Beschönigung betrachtet, die ihr durchaus ein nationales Verdienst zuerkennen möchte, nichts zu erkennen. Ganz befangen in der Nachahmung fremder Muster und fremden Inhalts, war ein wenig mehr oder minder Geschicklichkeit der ganze individuelle Unterschied bei diesen Dichtern, die ihre Seele am freisten fühlten, wenn sie im Dienst höfischer Ansprüche die Allerhöchsten Beilager, Kindtaufen, Krönungen usw. durch Prologe, Festspiele, Singballetts und dramatisch arrangierte Feuerwerke in schwülstiger Rhetorik „submissest" verherrlichen durften.

Was war schließlich auch an deutschem Schauspiel gelegen? Die einzige Kunstform, die sich der höfischen Gnadensonne erfreute, war die aus Italien eingeführte Oper. — Ihrer Entwicklung, das heißt der der Oper überhaupt, ist in diesem Buche ein besonderes Kapitel bestimmt; aber erst an der Stelle, wo sie eine entschiedene Wendung zu einem eigenen, unseren Rassenanlagen entwachsenen Stil nahm und ein Ausdruck unserer Kultur wurde. Bis dahin wird sie uns aber häufig als ein Zwittergeschöpf technischer Theaterkünste, als ein Parasit am dramatischen Marke der germanischen Völker zu beschäftigen haben. Denn gerade weil eine Erscheinung wie Gluck, in ihrer wuchtigen, fast antiken Größe, weil Mozart und Weber doch ohnmächtig waren, dieses Stilungeheuer zu vernichten, darf die alte Oper schlechthin als ein Grundübel, als der Schauspielkunst, als der dramatischen Bühne, als des erhofften Nationaltheaters schlimmster Feind betrachtet werden. Die wirtschaftliche Notlage wäre für das deutsche Theater nie so verhängnisvoll geworden, wenn das Opernwesen nicht bis tief in das 19. Jahrhundert hinein unsere künstlerische Kultur entstellt hätte. Millionen über Millionen hat es verschlungen, der zehnte Teil des ihm gewidmeten Aufwandes hätte genügt, hundert Jahre früher ein Kunsttheater ernsthaft zu begründen, — soweit eben durch Mittel und Einsicht in der Kunst etwas Gesundes geschaffen werden kann — statt dessen mußte das deutsche Theater mit dürftigsten Almosen sich begnügen, damit in den fürstlichen Haushalten scharenweise welsche Musikmeister, Primadonnen mit mehrseitiger Begabung, fettgemästete Kastraten (der Kastrat Sorlisi in Dresden wurde der Reihe nach Kammerherr, Gutsbesitzer und schließlich mit des deutschen Reiches Adel beglückt) schmarotzend gedeihen konnten. —

Während des ganzen 17. Jahrhunderts geschah es nur aus gnädiger Laune, wenn hier und da einmal ein Mächtiger sich bemüßigt fühlte, dem deutschen Theaterwesen seine Aufmerksamkeit zu widmen. Und ein Ereignis sondergleichen war es, als, 1659, Kaiser Leopold I. während des Faschings in Wien ein Komödienhaus für deutsches Schauspiel auf seine Kosten bauen ließ. Das Beispiel war immerhin mächtig genug, daß auch in anderen Residenzen, in Kassel, Braunschweig, Mainz, nun vorübergehend einmal deutsche Schauspielertruppen angenommen wurden, die unter „Allerhöchstem Privilegio" grausam

verballhornte englische, italienische und französische Stücke, vornehmlich aber, um doch auch die einheimische Dichtung zu ehren, deutsche Hanswurstkomödie und allegorische Staatsaktionen zur Aufführung brachten. Diese Truppen waren gewöhnlich aus Bruchstücken englischer und niederländischer Banden zusammengesetzt und empfingen ihren Glanz und ihre literarische Reputation in der Regel durch ein paar entlaufene deutsche Studenten. Auch dauerte die Herrlichkeit nie lange; mit verflogener Karnevalstimmung wurde das allergnädigste Privilegium ein Wort, Schall und Rauch, kaum hinreichend, diesen Ärmsten allenfalls die Geneigtheit serviler Magistrate, selten aber den Zulauf der zahlungsfähigen Bevölkerung zu verschaffen.

Selbst starker romantischer Begabung müßte es mißlingen, in der Urgeschichte der deutschen Schauspielkunst etwas von der mythischen Heiligkeit zu entdecken, wie sie einen Thespis für den griechischen Menschen umkleidete. Wie man bei wilden Völkern die „Kultur" einführt, indem man ihnen die aus der europäischen Mode gekommenen Produkte aufhandelt, so wurde die deutsche Theaterkultur begründet durch den Abhub, den die Nachbarländer von sich stießen, der dort kein Brot mehr fand und das nächste sprachverwandte Land nun zu kümmerlicher Fristung seines Daseins durchvagabondierte. Anders sind die „Englischen Komödianten", die während und nach dem großen Kriege das berufsmäßige Theater in Deutschland begründeten, wohl kaum einzuschätzen. Albert Cohen und Rudolph Genée haben sie uns eingehend geschildert; was diese Autoren Vermutung gelassen, wird zur Überzeugung, wenn man die Literatur dieser Truppen, die seither noch zu Tage gefördert worden ist, nachprüft. Die Niederlande waren auf der Reise nach dem Kontinent die nächste Station für diese englischen Mimen; dort, wo während des 17. Jahrhunderts dramatische Kunst und namentlich Musik in hervorragender Weise gepflegt wurden, nahmen sie andere ausgestoßene Elemente auf, die günstigstenfalls etwas Berufsdisziplin mitbrachten, aber den charakteristischen und vielleicht auch wertvolleren Zuwachs empfingen sie, wie erwähnt, in den deutschen Studenten. Dieser zur Bühne flüchtende Musensohn ist die interessanteste und sympathischste Erscheinung im trüben Lebenslauf des deutschen Theaters, — nur, daß auch ihn selten wirkliches und begründetes künstlerisches Bedürfnis auf die Bretter trieb, häufigst aber der Mangel aller Entwicklungsmöglichkeit, der deutsche Menschen jener Zeit bedrückte: ein unklares Gelüste nach Freiheit, das die Angst vor dem zeitlebenslangen Joch der Dienstbarkeit in lebhafteren Naturen erweckte, warb dem deutschen Theater seine ersten Talente. Es waren wahrlich keine glänzenden Aussichten, die der Student dieses Jahrhunderts am Ausgang einer gelehrten Laufbahn zu erwarten hatte, denen zu Liebe er darbend der alma mater hätte Treue bewahren sollen. Eine gar nicht oder kümmerlich besoldete Landpfarre, das Los, in irgend einer Kanzlei des gnädigsten Herrn, hinter dicken Mauern und vergitterten Fenstern, sein Leben hinzuvegetieren, —

das war für große Mehrzahl die ganze zu erhoffende Herrlichkeit, denn für alle hervorragenden Stellen in Staat, Wissenschaft und Kunst wurden zu jener Zeit fast nur Ausländer geeignet gefunden. Da mochte einem regeren Geist selbst das ärmlichste Komödiantenleben noch verlockend erscheinen, um einmal doch, wenn es nur für ein paar Jahre war, vielleicht nur für eine kurze Ferienzeit, auch die Freiheit zu kosten. Dann und wann hat wohl auch der unverwüstliche deutsche Idealismus hinter den erbärmlichen Lappen und Brettern jener Banden eine Welt höherer Bedeutung gewittert — und sicher ist, daß mit der Zeit die erste Besserung des Theaters der relativ doch höheren Bildung dieser Elemente verdankt wurde. Zunächst aber sahen sich diese Überläufer als Lehrlinge eines entsetzlich rohen Handwerks, das freilich dem allgemein herrschenden Geschmack angepaßt war.

Die deutsche Theatergeschichte hält es als Ehrenpunkt fest, daß dieselben englischen Komödianten damals schon Shakespeare unserer Bühne zugeführt haben. Aber was für ein Shakespeare war das! Ein geschriebenes oder gedrucktes Buch eines Shakespearestückes hat ihnen, wie es scheint, nie vorgelegen, höchstens mochte eine verzettelte Rolle aus solchen Stücken mit herübergekommen sein, mit deren Hilfe nach der Erinnerung an erlebte Aufführungen das Drama rekonstruiert wurde. Nur so sind die Zerrbilder von Hamlet und von Romeo und Julie, die wir kennen, zu erklären. Um die Stücke aus dem vorshakespearischen Repertoire ist es noch ärger bestellt. Wir stoßen in der Literatur der englischen Komödianten aber offenbar auch auf Überbleibsel der älteren deutschen Mysterienbühne, — natürlich, wie es in der sinkenden Tendenz dieser Zeit lag, nur auf solche schlimmer Art. Denn um hundert Jahre zurück ist weder an der englischen noch an der niederländischen Bühne ein solches Maß von Roheit mehr anzutreffen, wie auf der deutschen des 17. Jahrhunderts, die alle alten Trümmer zusammenraffte.

Die albernsten Allegorien, vermengt mit den erbärmlichsten Clownspäßen, wechselten mit den rohesten Effekten bluttriefender Tragik ab. Bei den sehr beliebten Hinrichtungen, Selbstmorden, Totschlägen war volle Natürlichkeit unerläßliche Bedingung, die vermittelst mit Blut angefüllter Schweinsblasen erreicht wurde; hatte sich ein Selbstmörder, wie das eine sehr bevorzugte Todesart auf jener Bühne war, den Kopf an der Wand einzustoßen, so befestigte er, laut Regievorschrift, eine Blase mit rotgefärbtem Wasser unter seinem Hut. Schauspieler und Regisseure mußten darum auch in allen Kunststücken des Eskamoteurs durchaus bewandert sein; die Bühne hatte für alle Jahrmarktskünste aufzukommen und namentlich war das Köpfen, wie es heute noch in den Meßbuden aufgeführt wird, die pièce de resistance jeder gerechten Tragödie. In Titus Andronicus — nicht in dem Shakespeare zugeschriebenen Drama, sondern in einer früheren, fürchterlichen Behandlung des blutigen Stoffes — wurden die verbrecherischen Söhne der Kaiserin auf der

Bühne nach allen Regeln der Metzgerkunst wie Schweine abgestochen. **Naturalia non sunt turpia** stand als erstes Gesetz im dramaturgischen Kodex jener Zeit.

Die der autonomen Entwicklung unserer Bühne das Wort redende Geschichtsschreibung möchte zwar auch aus dieser wüsten Anfangsepoche unseres modernen Theaters noch allerlei kleine Merkzeichen aufkeimenden besseren Geschmacks zu ruhmwürdigen Taten deutschen Geistes aufbauschen; wir gewinnen dadurch aber wenig an Verständnis und verlieren viel an Einsicht in die Grundzusammenhänge zwischen Kultur und Kunst. Der Riß von Unkultur, der die bezeichneten beiden Jahrhunderte hindurch gähnte, ist durch den Roman vom deutschen Theater am wenigsten zu verkleistern. Freilich wird die Tragik dieser Einsicht noch durch die Erinnerung daran verschärft, daß Spanien und England im selben Zeitraum ihre größten Epochen in dieser Kunst erlebten, und daß in Frankreich die Steigerung der künstlerischen Kultur zu gleicher Zeit ununterbrochen, wenn natürlich auch durch die sich ausbreitende soziale Zersetzung bedingt, in zunehmender Verfeinerung fortschritt. Warum aber, statt zu verteidigen und zu verklären, erklärt man nicht lieber? Es ist weder ein Wunder noch eine Schande, wenn ein Volk in dreißig langen von unsäglicher Unmenschlichkeit erfüllten Kriegsjahren verroht; unter der Furie eines Kampfes, dem noch dazu in seiner zweiten Hälfte jedes ethische Moment, das auch die herbste Tragik im Geschicke eines Volkes immer noch fruchtbar machen kann, gefehlt hat.

Durch dreißig Jahre hatte man die Bestie im Menschen wüten sehen; aus der zitternden Furcht und der Niedergeschlagenheit breiter Volksschichten war allmählich, wie es einem in solchen Zeiten stets sich bewährenden psychologischen Gesetz entspricht, eine Perversität der Empfindungen hervorgegangen. Daher das andauernde Gefallen an blutigen Schauspielen und grausigen Aufregungen, die Freude an roher Rüpelei in moralischen und geschlechtlichen Dingen; Erscheinungen, die, am Geist des Volks im 15. und 16. Jahrhundert gemessen, einen Rückfall in die Unkultur bedeuten. Die ganz Mitteleuropa berührende Verschärfung der Gegensätze zwischen den Ständen verhinderte den Ausgleich in Sachen des Geschmacks und das Schlimmste war, daß die höhere Gesellschaft, die ihre Prägung von den Höfen empfing, an Roheit der Gesinnung ebenfalls stetig zunahm. Über die Banalität und den Zynismus war hier der Firnis spanischer und französischer Etikette in einer undurchdringlichen Schicht gelagert, der alle herzliche Empfindung erstickte. Einzig die alten Erblaster waren unverbildet geblieben: die Saufgelage hatten sogar ungeheure Dimensionen angenommen; damit aber die feinere Bildung der Zeit zu ihrem Rechte komme, veranstaltete man bei den oft zwölfstündigen Tafeleien Vorstellungen von musikalischen Schäferspielen, in denen ‚Phillis und Amor‘ eine lächerlich aufgeschminkte Parodie der in der Wirklichkeit mit zügelloser Roheit empfundenen und geübten Erotik vorgaukelten.

Die neue geistige und moralische Epoche heraufzuführen, war darum in Deutschland besonders schwer, da gerade in dieser Zeit, wie in wenigen anderen, der Geist der Massen vollständig versagte, die Entwicklung vorwärts zu treiben; und die große Erscheinung des Einzelnen, der der Verwesung zu wehren vermocht hätte, wollte sich nicht einstellen. Aber auch das gehört zum charakteristischen Verhängnis dieser Zeit, daß die Wirkung starker Persönlichkeiten in der Regel an der weisen Vorsorglichkeit der staatlichen Instanzen abprallte; denn über das eigensüchtig genug verfolgte wirtschaftliche Interesse hinaus war in der deutschen Politik jener Zeit, die die Hauspolitik der Fürsten war, mit verschwindenden Ausnahmen, ein Ziel, das die Kultur und das Volk aus seiner seelischen Niederlage sondergleichen hätte aufrichten können, nicht vorgesehen. Im evangelischen Deutschland fehlte es hierfür an geeigneten Institutionen, nachdem selbst die Universitäten an ihrem im humanistischen Zeitalter gereiften Zustand unter dem Perückenstaub schlimme Einbuße erlitten hatten. Die protestantische Geistlichkeit, die vermittelnd zwischen Staat und Volk stand, war, soweit sie nicht zelotisch alle Weltlust und die freien Künste überhaupt verfolgte, dem Beamtengeist anheim gefallen, war servil geworden wie alles, was sein Brot von oben empfing. Die Zeit, wo ein Luther die Fürsten abkanzeln und mit feurigen Worten zur Pflicht anhalten durfte, war längst vorüber. Dagegen berührten sich nun die zur Bekämpfung des Protestantismus in den katholischen Ländern geschaffenen Institutionen in dem Bemühen, dem niederliegenden Volke geistiges Brot zu reichen. Die kluge Taktik der Väter Jesu, die dort den alten Faden der an die Kirche geknüpften Kulturüberlieferungen nicht reißen lassen wollten, nahm sich neben den anderen Interessen der Bildung und der Künste auch des Theaters warm an. Sie riefen in Österreich und in Bayern die Schulkomödien neu ins Leben und waren die Ersten, die die relativ reife Kunst Lopes de Vega und die reiche Calderons auf die deutsche Bühne verpflanzten. Bemerkenswerter aber noch ist die von ihnen zuerst versuchte Wiederbelebung der griechischen Tragödien, der des Euripides besonders. Die begehrlichere Schaulust der südlichen Völker nutzten sie an den hohen Festtagen, als welche nun die fürstlichen Geburtstage in erster Reihe galten, geschickt für ihre Zwecke aus: in den ludi Caesarii, wie die zu solchen Gelegenheiten gedichteten Festspiele hießen, fehlte neben der Glorifikation des Staatshauptes auch die der Kirche natürlich nicht. Wien und München waren bis ins 18. Jahrhundert hinein die Schauburgen dieses Jesuitentheaters.

Wo irgend sonst die gelehrte Bildung mit den Künsten sich beschäftigte, verfuhr sie nach gleichem Rezept: überall wurden nun die Ergebnisse der humanistischen Bildung im Dienst einer platten Nützlichkeitsmoral verwendet, der kaum erfaßte Begriff der antiken Tugenden zeitgemäß umgebildet. Es wiederholte sich der schon von der Scholastik eingeschlagene Vorgang, einen neuen Geist auf den Wunderstamm der alten Kultur zu pfropfen, nur daß jetzt nicht

mehr die civitas dei des heiligen Augustin den Eiferern vorschwebte, sondern — wie es der Moral der Zeit entsprach — der Begriff des absoluten politischen Staates mit fürstlicher Spitze. Der Mensch war Untertan, Ding, Begriff ohne Selbstzweck geworden, für den man den höchst unpassenden und widersinnigen Namen „Subjekt" mit Vorliebe anwandte, obwohl ihm nichts weniger als eine subjektive Bedeutung zugebilligt wurde. In fast aller Dichtung jener Zeit redete darum auch nicht der Mensch seine Sprache, sondern die ihm beigelegten Attribute: die Tugend spreizte sich in göttlichen, das Laster in höllischen Gebärden; Gerechtigkeit, Großmut, Vaterlandsliebe, vor allem aber Demut und Gehorsam wandelten als Mummereien durch die empfindungsleere Zeit. Die gelehrten Vormünder der deutschen Bühne brauchten, als sie ihr endlich die helfende Hand reichten, kaum eigene Erfindung anzustrengen; das französische und italienische Theater der Zeit lieferte alle nur wünschenswerten Vorlagen. Und selbstverständlich mußte bei dem Mangel an eigener Schöpfung deren Verwendung noch als ein Verdienst erscheinen. So besteht der Ruhm des ersten deutschen gebildeten Theaterleiters, des Magisters Velthen, den die Geschichte uns kündet, denn auch zu Recht; zwar äußerte er sich nicht so pomphaft wie der des von Cervantes verewigten Lope de Rueda, aber er knüpft dafür an einer wirklichen zivilisatorischen Tat an, deren unmittelbare Wohltat in der Zeit sofort empfunden wurde. Die Chronik erzählt, daß dieser berühmte Mann bei seinen Einzügen in Nürnberg und Breslau sogar von Deputationen des Rats am Weichbild der Stadt empfangen wurde.

Dem Magister Velthen verdankt unsere Schauspielkunst die ersten Grundzüge einer Handwerksregel, die, wenn man die Zustände recht ins Auge faßt, ihr zu schaffen, zu jener Zeit wohl noch mehr Ausdauer als Ingenium und Bildung erforderte. Denn noch stand die ganze Schauspielerei auf der mehr oder weniger talentierten, immer aber zügellosen und oft auch frechen Improvisation, die ja auch kein eigenes Gewächs deutschen Geistes, vielmehr Nachahmung italienischer Sitte war. Der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, ist, mancherlei Einschränkung ungeachtet, ein großer Bewunderer der italienischen Commedia del' Arte, der Stegreifkomödie; er läßt durchblicken, daß durch sie die natürliche schauspielerische Begabung besser genährt worden sei als durch die nun bald folgende Einschnürung in die französische Technik. Richtig scheint mir, daß das Stegreifspiel zunächst wohl die größere schauspielerische Begabung voraussetzt; auch daß sie da, wo die Anlagen der Rasse unterstützend zu Hilfe kommen, zu einer Art selbständiger Kunst sich zu entwickeln vermag. Dem Stolz auf diese Selbständigkeit der Schauspielkunst gibt eben der Name Commedia del' Arte Ausdruck, denn so wurde sie genannt im Gegensatz zum geschriebenen Stück, zur Commedia erudita, womit eine geringere Note ausgesprochen werden sollte. Nachdem der Gegensatz aber einmal geschaffen war, die schöpferische Phantasie der gedichteten Gattung, der

Literatur sich verbündet hatte, mußte das Stegreifspiel der Erstarrung anheimfallen. So war es auch im Italien jener Zeit in der Tat schon zu einer rohen Volksbelustigung herabgesunken; und wir sehen die italienischen Stegreifspieler in ähnlicher Weise und aus gleichen Gründen in der Fremde vagabondieren, wie die in England und in den Niederlanden unmöglich gewordenen Schauspielertruppen, die nach Deutschland sich wandten. Auch von diesen Italienern war also nur bei ihnen daheim bereits als minderwertig Geschätztes abzulernen gewesen. Bequem schien ja dieses Handwerk und der dünkelhaften Trägheit jener Komödianten Vorschub leistend, die sich um alles wehrten, die Schauspielkunst zur dienenden Schwester der Dichtung „degradiert" zu sehen, das heißt: aus dem Schlendrian zu ernster Arbeit überzugehen. So hat die Stegreifspielerei viel Schuld daran getragen, daß das deutsche Theater so langsam und so spät erst seine Form entwickeln konnte. Noch in allen folgenden Kämpfen um den Stil werden wir immer wieder die komödiantische Eitelkeit das improvisatorische Talent ausspielen sehen gegen die Forderung der Regel, gegen die Kunst des Dichters. Velthen eröffnete mit seinem Kampf gegen die Improvisation und für das regelmäßige Drama die Reihe der Charaktere an der deutschen Bühne, die mit Stolz als ihre Wohltäter nun zu nennen sind.

In dieser Eigenschaft, wie auch an künstlerischer Einsicht und Vermögen, wurde er zunächst von einer Frau noch übertroffen, die sicher zu den merkwürdigsten Vertreterinnen ihres Geschlechts in allen Zeiten gehört, von der prächtigen Karoline Neuber. Es lockt immer wieder, ihr Bild zu zeichnen, wenn es hier auch nur in kürzesten Strichen geschehen kann. Ist in der Geschichte der Schauspielkunst das Künstlerische auch immer eine sehr unsichere Größe, die höchstens relativ richtig eingeschätzt werden kann, so bleibt der wackeren Advokatentochter aus Reichenbach, die in jungen Jahren mit dem Primaner Neuber in die weite Welt lief und bald die hochgefeierte Prinzipalin werden sollte, doch das ganz unbestreitbare Verdienst, dem Theater in Deutschland seine Kulturaufgabe mit einem kaum wieder erlebten Idealismus gewiesen zu haben. Unerreicht steht sie in trüber Zeit durch die unerschrockene Wahrhaftigkeit, mit der sie dem Publikumsgeschmack und den Pöbelinstinkten ihrer Umgebung den Krieg erklärte. Hab und Gut, Frieden und Existenz setzte sie bis an ihr trauriges Lebensende immer wieder unverdrossen daran, die von ihrer Überzeugung getragene und im schroffsten Gegensatz zu aller Gepflogenheit ihrer Zeit stehende Auffassung der Kunst wider Teilnahmelosigkeit und Feindseligkeit siegreich zu behaupten. Sie war eine Verächterin der Majoritätsmeinungen in so ausgesprochenem Maße, daß ihr selbst in der Geschichte der Moral, neben den eifrigsten Verfechtern des Individualismus, ein Ehrenplatz gebührt. Sie war groß durch ihren Freimut, dessen Opposition sich ohne Scheu ebenso unumwunden gegen Publikum und Clique wie gegen Staat und Polizei äußerte. Schikanierte man sie wegen ihrer Spielkonzession, so gab sie

dem Leipziger Magistrat zu bedenken, daß es für eine Behörde allerdings angebracht sei, sich die Beschaffenheit eines Konzessionsbewerbers anzusehen, daß es darauf ankomme, „die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reizen, als solche zu verbessern, — dies Bemühung sei dem gemeinen Wesen nicht anders als zuträglich und verdiene unter den Polizeisachen allerdings ihren Platz". In Versen beschwört sie den Kurfürsten von Sachsen, ihr und ihrer Kunst Gerechtigkeit einzuräumen; und ihre Prologlyrik bettelt und schmeichelt wahrhaftig nicht, wie dies deren Art sonst zu sein pflegt. In Hamburg, wo das Publikum sie wieder einmal im Stich gelassen hat und dem „starken Mann" Eckenberg, der die Zuschauer mit Harlekinaden, Marionetten und Schattenspielen regalierte, zugelaufen ist, ruft sie entrüstet von der Bühne herab:

„Denn euer Vorsatz ist: nichts Gutes zu ernähren,
denn eure Klugheit steigt: die Unschuld zu verheeren,
die ihr doch nicht erbaut, nicht kennt, nicht haben wollt,
und wenn sie euch nur Salz und Wasser kosten sollt'."

Als ihren Vorsatz aber nennt sie, „daß unserm deutschen Reich kein Vorzug soll gebrechen", dessen die Bühnen anderer Nationen sich erfreuen durften. Um dieser Frechheit willen kassierte der Hamburger Senat die Spielerlaubnis der tapferen Frau und dokumentierte dadurch frühzeitig schon jene Inschutznahme echter Bühnenkunst, deren prätensiöse Heuchelei so anmutig die ganze Theatergeschichte dieser Stadt auszeichnet. In der geschichtlichen Perspektive gesehen, erscheint uns der Neuberin künstlerische Moral, für die ihre Zeit noch so durchaus unreif war, leicht als Donquixoterie; und wenn sie im heiligen Eifer ihrer kunstpriesterlichen Würde gar dem Hanswurst das Autodafé bereitet, möchten wir lächeln über diesen Mangel an Einsicht in den wirklichen Sachverhalt: aber sie hätte wohl auch den verbrannt, der ihr gesagt hätte, daß dieser unverwüstliche Genius der Komödie selbst sie noch um einige Jahrhunderte überleben werde. Die praktische Lebensklugheit der Schwachen fehlte dieser mutigen Frau; sie verkannte nicht nur ihre Zeit, sondern das Theater überhaupt, sie glaubte an ihre Sendung, sie wollte der Spekulation auf die Pöbelinstinkte ein Ende machen und wußte nicht, daß solche Hybris stets das Martyrium nach sich zieht. „Vielleicht, doch nicht gewiß, würden wir viele Thaler mehr erobert haben, wenn wir lauter abgeschmackte hiesige bürgerliche Modestücke aufführten; da wir aber einmal etwas Gutes angefangen, so will ich davon nicht ablassen, so lange ich noch einen Gulden daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben, und ich hoffe beständig, durch Ihre gute Beihilfe noch durchzudringen und sollte es auch noch länger als ein Jahr anstehen." — Es gibt kaum ein erschütternderes Dokument in der Theatergeschichte als diesen im Jahre 1731 von Karolinens Gatten an Gottsched geschriebenen Brief. —

Ihre Verbindung mit dem Leipziger Professor aller Professoren ist oft bedauert und ihr als Beschränktheit angerechnet worden; den Hans Wurst

verbrannte sie und setzte den Pedanten mit der französischen Allongeperücke an seine Stelle auf die Bühne? — Als wenn sie überhaupt eine Wahl gehabt hätte. Darin liegt ja eben die Tragikomödie des deutschen Geistes, daß er, in jener Zeit der Leitung eines Genius ermangelnd, der Skylla Roheit zwar entfloh, im Strudel der Charybdis Gelahrtheit aber Schiffbruch litt. Das wird heute von einer eifrigen Seite zwar bestritten und gerade Gottsched als der Pilot gefeiert, der das Fahrzeug mit genialer Energie in den Strom der neuzeitigen Kultur geleitet hätte. Und sicher fällt im Urteil der Nachwelt ein viel zu starker Schatten auf diesen Mann, weil wir ihn immer jenseits des hellsten Tages, den wir erleben durften, sehen. Der Titel, den Gottsched seiner Sammlung von Bühnenstücken gab, „Nützlicher Vorrat" scheint mir immer eine durchaus gerechte Selbsteinschätzung auszusprechen: der Mann war wirklich nützlich und klug dazu. Daß er das Theater mit den Stücken des Auslandes versorgte, an die Stelle der chaotischen Regellosigkeit die — wenn auch fremde — Regel setzte, war, wie schon mehrfach betont wurde, nur eine Notwendigkeit. Johann Christoph Gottscheds Erscheinung ist einfach nicht wegzudenken: ein solches Wirken ist, so beschränkt es sein mag, immer gerechtfertigt. Eduard Devrient sagt — freilich, wie wir sehen werden, etwas stark optimistisch —: „Gottsched und die Neuberin haben die Kluft geschlossen, welche so lange zwischen der Dicht- und Schauspielkunst, zwischen der höheren Bildung und dem volkstümlichen Theater lag". Den Versuch dazu hat er in der Tat gemacht, und das wichtige Moment liegt in dieser Verbindung einer hoch entwickelten Berufsmoral bei der Neuberin mit der literarischen Gewissenhaftigkeit bei Gottsched. Trotz der vereinten Bemühungen konnte es freilich die Neuberin in den Jahren von 1727 bis 1740 nicht über siebenundzwanzig literarische Stücke bringen, also nicht über ein Stück im Jahresdurchschnitt; dazwischen mußte sie, ihr Geschäft flott zu halten, immer wieder zu den Clownspäßen, zu Haupt- und Staatsaktionen, zu italienischen Maskenkomödien und Improvisationen ihre Zuflucht nehmen. An den von Gottsched besorgten Stücken aber, deren berühmtestes ‚Der sterbende Cato' nach Addison und Deschamps war, entwickelte sich, von einem tiefen Respekt vor der Erhabenheit dieser Dichtungen getragen, der Stil der „Leipziger Schule", die Eigenart der Neuberschen Kunst. Wie Gottsched zu seiner Zeit schon heftige Anfechtung erfuhr, spottete man auch damals schon über die gespreizte Gebärde dieses Stils und über „Mooord und Trääääanen" im Munde der Neuberschen Schauspieler.

Die kursächsischen Lande waren, wie schon erwähnt, Tummelplatz und Zentrum dieses jungen deutschen Theaters: in Dresden, dem Dorado sächsisch-polnischer Herrscherherrlichkeit, entfaltete es seinen Glanz, auf der Leipziger Messe seine bürgerliche Tugend. Dort hatte es die üppigste der italienischen Opern an deutschen Fürstenhöfen als Konkurrenz, der es an Großartigkeit gleich tun sollte; in Leipzig war die Gelehrsamkeit in Gottscheds Person sein

Protektor. Und wie die Gelehrsamkeit zu jener Zeit wurde auch die deutsche Kunst kärglich besoldet, während die glänzendere welsche Schwester im Überfluß ihr Parasitendasein lebte. Durch das ganze Reich hallte der Ruf der Salicola-Faustina und des ersten Kapellmeisters des Jahrhunderts, Hasses, so daß selbst der Philosoph auf dem Thron Feuer fing und die italienische Oper nach Potsdam und Berlin verpflanzte. Auch italienisches Schauspiel, von Puncinello Landolfi gegen Ende des 17. Jahrhunderts eingeführt, stand in Dresden noch in Blüte und ebenfalls kamen französische Gesellschaften für kürzere oder längere Spielzeiten an den Hof. Gottsched und die Neuberin hatten also reichlich Gelegenheit, die Regel des Handwerks zu lernen. Das vergißt man immer über der Entrüstung, die die wirtschaftliche Ungeheuerlichkeit dieses Kunstwesens billig veranlassen muß: die jährlichen Karnevalsbelustigungen in Dresden mit Oper, Maskerade, Ballett und Karussell kosteten durchschnittlich 40000 Taler; eine neue Oper Clemenza di Tito, die 1769 aufgeführt wurde, verschlang 48760 Taler für Ausstattungskosten, und in der 1755 dargestellten Oper Enzio betraten im Triumphzug des Ätius 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maultiere, ebensoviel Dromedare und etliche Elefanten die Bühne. Man fand schon damals nicht mit Unrecht, daß gegen solchen Aufwand das junge deutsche Schauspiel, das zu seinem zeitweisen Privilegium eine kümmerliche, mehr einem Almosen gleichende Subvention genoß, künstlerisch und wirtschaftlich einen ohnmächtigen Kampf aufgenommen habe. Das Schlimmste jedoch war, daß es sich um ein Publikum mühte, das keinen Funken selbständigen Lebens und Empfindens in der Seele trug. Nicht einmal die „Gesellschaft“, die zu den italienischen Opern eingeladen wurde, die also keine Opfer zu bringen brauchte, zeigte ausdauerndes Kunstinteresse: in den Gasthöfen der Residenzen wurden durchreisenden Fremden Eintrittskarten aufgenötigt und der famose Herzog Karl Eugen von Württemberg ließ eines Tages, um vor seinen hohen Gästen das Opernhaus gefüllt zu zeigen, seine Soldaten in bürgerliche Röcke stecken und auf die Galerien kommandieren.

Trotz aller wirtschaftlichen Drangsale regte das Beispiel der Neuberin aber doch zu zahlreicher Nachfolge an. In allen Gegenden Nord- und Mitteldeutschlands erstanden neue „Prinzipalschaften“, deren einzelne Schicksale hier nicht verfolgt zu werden brauchen, nicht verfolgt werden können. Dann endlich fällt fast genau auf den Zeitpunkt, der früher als die Wende bezeichnet wurde, da auf die Ebbe des deutschen Lebens langsam die Flut wieder einsetzte, das erste Auftreten Lessings als Theaterdichter: im Jahre 1747 ging bei der Neuberin der ‚Junge Gelehrte‘ in Szene. Das kann als das Geburtsjahr des neueren deutschen Theaters betrachtet werden. Drei Jahre früher hatte die Neubersche Gesellschaft, von einem längeren Aufenthalt in Petersburg zurückkehrend, in Dresden ihre denkwürdige zweite Epoche begonnen, in deren Spielplan wir nun deutsche Stücke von Elias Schlegel, von Stolberg, französische Rührstücke

von La Chaussée, Gresset, Destouches und Schäferspiele nach dem Italienischen, von Mylius und Rost bearbeitet, finden. Neben dem Interesse an der Dichtung trat nun auch das für die einzelne schauspielerische Begabung in den Vordergrund und entwickelte sich rasch zu eifervoller Beschäftigung des Publikums und der hier ein neues Feld findenden Kritik mit den jungen deutschen Bühnengenies (man war im 18. Jahrhundert bekanntlich freigebig mit dem Namen Genie), die ihrerseits nun auch nicht lange zögerten, es ihren gefeierten Kollegen und Kolleginnen der welschen Schwesterkunst an Prätensionen gleich zu tun. In der Truppe des Johann Friedrich Schönemann begegnen wir den Namen Konrad Ekhof, Ackermann und Spiegelberg neben dem der gefeierten Jungfer Rudolphi. Franz Schuch finden wir mit seiner Gesellschaft 1755 in Dresden und später in Berlin. Bei der Kochschen Gesellschaft, die 1756 in Leipzig ‚Miß Sara Sampson‘ zur ersten Aufführung brachte, glänzte neben der durch ihre Schönheit weit berühmten Gattin des Prinzipals, Christiane Henriette Koch, Brückner, der zeitgenössische Rival des „großen“ Ekhof; Brückners Frau wurde die bei der nämlichen Truppe hervorragende Jungfer Kleefelder. Den Wechsel der Erscheinungen in Berlin aber überdauerte der unvergeßliche Theophilus Döbbelin, der „alte eisgraue Döbbelin“, wie er dem König von Preußen gegenüber sich selbst mit erschütterndem Pathos nannte. Dieser Musterprinzipal, der abends nach der Komödie die Tageseinnahme in die Hosentasche steckte und auf die Tabagie Pharao spielen ging, sollte den Berlinern ihr nachmaliges königliches Schauspielhaus vorbereiten. Ein Zeitgenosse nennt ihn den „rasenden Ödip in allen Rollen, das Urbild des kulissenreißenden Komödianten“; aber da auch Glück oft Ruhm bedeutet, bleibt sein Name mit der klassischen Zeit eng verknüpft: ein Ereignis, wie es ihm 1767 zu erleben gegönnt war, als in zweiundzwanzig Tagen neunzehnmal ‚Minna von Barnhelm‘ gespielt werden konnte, erschien unerhört in der Geschichte des deutschen Theaters. In Hannover und später in den thüringischen Landen gewann die Seylersche Gesellschaft ihren Ruf; sie bildete dann in Gotha das erste eigentliche deutsche Hoftheater, dessen Direktor in seinen letzten Lebensjahren Ekhof wurde, als dessen Schüler von derselben Stätte dann der Mann ausging, der als Schauspieler und als Dichter dem jungen deutschen Theater die charakteristischste Prägung geben sollte: August Wilhelm Iffland.

Im Wetteifer dieser Institute hatte sich der Kreis der von der Bühne übernommenen Literatur rasch geweitet: die gewichtigeren Komödien Molières hatten Aufnahme in den Spielplan gefunden, ebenso Voltaire, Reynard, de Bissé, Madame Graphigny von den Franzosen; von englischen Autoren Lillo (‚Barnwell‘), Otway, Coleman, Thomson, Cumberland; ferner Goldoni, besonders aber Holberg, der erste stammverwandte Lustspieldichter, der volkstümliches Leben mit kernigem Humor auf die Bühne verpflanzte. Äußerlich sehr erfolgreich war eine ganze Schar dichtender Schauspieler dem Repertoir zu Hilfe

gekommen, das durch diese Bemühungen den zunächst entscheidenden Vorteil gewonnen, dem Vermögen der in der Entwicklung stehenden Kunst durchaus angepaßt zu sein. Natürlich schöpfte kaum einer dieser Helfershelfer aus Eigenem, aber sie gaben doch Leben an Stelle der langweiligen politischen Abhandlungen in dramatischer Form und der Allegorien. Ihre Stärke war das rührende Lustspiel der Franzosen und der Engländer, das „weinerliche Drama", wie es Lessing nannte, das man in der Übersetzung für deutsche Verhältnisse „originalisierte". Gellert wandte sich dem Theater zu und Weiße und Wieland folgten nach. J. J. Engel schuf im ‚Dankbaren Sohn' und im ‚Edelknaben' zwei Typen jener rührseligen deutschen Schauspiele, die mit dem immer mehr überwiegenden englischen Geschmack zugleich eine lebhafte Befürwortung der Prosa auf dem Theater darstellten. Die Neuberin hatte noch im Vers geschwelgt; nun aber traf den Alexandriner Acht und Bann; die Losung war jetzt bürgerliche Einfachheit und Sentimentalität. So protestierte man gegen die formale Überladung des Lebens der Großen mit ihrem Rokoko und gegen die moralische Verderbnis der oberen Klassen, die dem mählich erwachenden demokratischen Bewußtsein für ausgemacht galt.

Da jedoch die Gunst der höheren Gesellschaft auf die Dauer nicht zu entbehren war, nahmen die Eltern des kaum zur Lebensfähigkeit heraufgepäppelten Siebenmonatskindes des deutschen Schauspiels noch zwei Pflegekinder an, die beide als Sprossen der italienischen Oper gelten können: das Singspiel und das Melodram. Diese beiden Zwittergeschöpfe haben die Kräfte der mütterlichen Muse auf Kosten des eigenen Kindes bald über Vermögen in Anspruch genommen und diese frühzeitige Vermischung des Schauspiel- und Opernwesens bewirkte in der Folge eine Zersplitterung des Stils, die durch einen immer flacher werdenden Konventionalismus verdeckt werden mußte. Zunächst freilich brachten die Bemühungen um das Singspiel der jungen Bühne etwas, was der gelehrte Eifer der deutschen Dramaturgen recht sehr vermissen ließ: sie führten der heranwachsenden Kunst die Grazien als Spielgenossen zu. Goethe äußerte einmal zu Eckermann: „Wielanden verdankt das ganze obere Deutschland seinen Stil"; er mochte dabei auch der fruchtbaren Anregung gedenken, die gerade Wielands Singspieldichtung der Bühne und dem geselligen Leben gegeben hatte. Nächst Wieland pflegten Weiße und Musäus das neue Genre und nach Schweitzer und Benda wirkte besonders Johann Adam Hiller als musikalischer Schöpfer unserer einheimischen Oper. Als dann diese Gattung technisch sich genügend befestigt, das italienische Opernwesen in der hereinbrechenden Not der Zeit allmählich die deutschen Residenzen ungastlich gefunden hatte, waren die welschen Komponisten froh, nun ihrerseits an dem neubereiteten Tisch des deutschen Theaters als Gäste niedersitzen zu können.

Damit wäre ungefähr inventarisiert, womit das deutsche Theater im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts zu wirtschaften begonnen hatte. Ein fast durch-

aus Neues, das kaum in irgend einem Ursprung auf ältere, auf gewachsene Kultur zurückging, wie sie vom 12. bis zum 15. Jahrhundert etwa in Deutschland vorhanden gewesen war, dann aber durchaus fehlte, war zu bilden gewesen. Daß dieses Neue vielfach unfertig war und unsicher tastete, ist daher nicht verwunderlich. Eine gradweise Steigerung der jungen Fähigkeiten in einer Richtung und nach einem klar erfaßten Ziele hin war, was vor allem not getan hätte; aber kaum halbmündig, überraschte das deutsche Theater auch schon die Zeit seiner Erfüllung, das heißt, es wurde vor die größten Aufgaben, die ihm seitdem zugefallen, gestellt.

Um die Mitte des Jahrhunderts hatte Klopstocks lyrisch-religiöse Weihe die aufstrebenden Geister mächtig berührt. Unter der noch immer von der Fremde hereingeholten künstlerischen Form loderte nun doch die Flamme starker Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit, das aufrichtige Ethos des deutschen Charakters, der sich seiner mythisch-heroischen Herkunft besann. Aus der Öde der theologisch-moralischen Bevormundung erwachte den Menschen das Verlangen nach trunkener Hingabe an die als göttlich empfundene Natur. Die Kriege des großen Preußenkönigs mochten alles Drangsal kaum durchlebter schwerer Zeiten in Erinnerung gebracht haben, sie hatten aber auch die Freude an heldenhafter Menschheit von neuem geweckt. Man empfand, daß sie im letzten Sinne doch Kämpfe waren für einen neuen Geist der Humanität, für Freiheit und Wohlfahrt, die nun auch in Preußen aufzuleuchten begannen. Und wenn der Dramatiker einen neuen sittlichen Wert schaffen, neuen Lebensinhalt aus den im Spiel gezeigten einander widerstrebenden Lebensmächten entwirken soll, so durfte Lessings ‚Minna' einwandlos als die erste nationale dramatische Tat der neuen Zeit begrüßt werden. Mehr wert aber ist, daß sie als solche auch verstanden wurde, daß sich die junge Kunst und das kunstunmündige Volk in diesem Falle zum erstenmal inniger berührten. Jene erwähnten neunzehn Aufführungen in Berlin durften eine sieghafte Zuversicht erwecken, daß die freigewordene individuelle Empfindung, die Freude an schlichter, natürlicher Auffassung des Sittlichen die Binden der Konvention, die das Leben zweihundert Jahre eingeschnürt hatten, zu zerreißen im Begriff waren. Was kluge Einsicht in das Wesen der Kunst, was ein scharfer beobachtender Verstand, ein gerechtes und gütiges Gemüt aus dem anonymen Strom der Zeit schöpfen konnte, das spricht aus diesem Prologlustspiel in heute noch unverwelkter Frische. Dennoch schöpfte Lessing doch nur von der bewegten Oberfläche des Zeitstroms; er langte noch nicht hinunter bis auf den Grund, wo aus verborgenen Quellen dem Strome die Wasser zufließen. Der aber, der das vermochte, der aus der Klaue des Löwen das deutsche Drama schuf, das in seinem großen erleidenden Helden, in seiner bunten Bilderreihe die Seele der Vergangenheit an die der Freiheit winkenden Zukunft knüpfte, der kam dann für das deutsche Theater um zehn Jahre zu spät. Schon hatte auf diesem die Sentimentalität sich so befestigt, daß ‚Götz von

Berlichingen' zwar in die literarische Bewegung mächtig einschlug, auf der Bühne aber zunächst kaum Wirkung tat. Und der dem Götz folgenden Sturm- und Drangdichtung blieb das Theater — bis auf einige Ausnahmen — sogar ganz verschlossen.

Goethes Götz wurde im Jahre 1773 von der Kochschen Gesellschaft in Berlin aufgeführt; Brückner, der als der beste Darsteller von Helden seiner Zeit galt, spielte ihn, aber die Chronik erzählt von einer nur schwachen Wirkung. Nicht besser erging es ein Jahr später ‚Clavigo'. Und hier schon drängt an solchen Beobachtungen jene Erkenntnis sich auf, der der aufrichtige Freund des Theaters bei der Betrachtung seiner weiteren Schicksale zu seinem Schmerz nicht wieder entfliehen kann, die allen Wünschen und allen zeitweise erfüllten Hoffnungen sich anhängt wie die Last einer Kette: die Eduard Devrient geschlossen sah, die Kluft „zwischen Dicht- und Schauspielkunst, zwischen höherer Bildung und volkstümlichem Theater", sie gähnte wieder auseinander, sobald die deutsche Dichtung aus der Unmündigkeit gelehrsamer Anempfindung erwuchs und zum freien Flug des Genius ausholte. Mochte die Professorenweisheit noch so viel vom geläuterten Geschmack des Volkes schreiben und sprechen und die zunehmende Bildung des Bürgerstandes preisen, das Theater schien nach wie vor der Ort, wo die Roheit zu Kraftproben sich gereizt fühlte und der Protest der dumpfen Massen gerade gegen die Bildung sich Luft machte. Zwei Monate nach der ersten Hamburger Aufführung der ‚Minna von Barnhelm' mußte die dortige Theaterleitung in den Zwischenakten dieses Lustspiels Luftspringer auftreten lassen, um das vom ganzen Vaterland mit Jubelstimmen begrüßte Stück dem süßen Pöbel annehmbar zu machen. Das geschah unter Lessings Augen, wenn auch nicht mehr unter der Ägide dieses ersten deutschen „Nationaltheaters", und beleuchtet den nachwirkenden Erfolg dieses Unternehmens, an das der regsamste bildende Geist seiner Zeit mit so zuversichtlicher Hoffnung herangetreten war, von dem er in schmerzlicher Verbitterung, die ihm das schon erwähnte Geständnis eines törichten Wahns abpreßte, scheiden sollte. Die Geschichte des Hamburger Nationaltheaters ist schon reichlich trübe, wenn man sie sich aus der Dramaturgie Lessings, die doch nur das Literarische und Künstlerische zu reinerer Einsicht zu heben sucht, rekonstruiert, die ganze beschämende Wahrheit liefert jedoch erst die wirtschaftliche Chronik dieses verfrühten Versuchs, unter der Obhut bürgerlicher Vertrauensmänner und auf den Anteil des Publikums ein dramatisches Kunstinstitut zu begründen: alle Gaukelkünste des Meßbudengeschmacks mußten dauernd aufgeboten werden, damit man das liebe Leben fristen und von Zeit zu Zeit eine künstlerische Tat vollbringen konnte. Auch Lessings Urteil war gewiß, wie es ein jedes ist, durch seine Zeit bedingt, aber er war ein Mann von Welt und vermöge seiner wahrhaftigen Natur sicher eher geneigt abzuschwächen als zu übertreiben; dürfen wir also glauben, daß die Fähigkeit der Künstler dem Ideale Lessings leidlich zugereicht

habe, so fällt um so tieferer Schatten auf das Gemisch von Pöbel- und Philistertum, dem jenes erste Geschenk der vaterländischen dramatischen Muse dargeboten wurde. Denn in der Tat waren an dieser Bühne die besten Kräfte der Zeit vereinigt: Konrad Ekhof wirkte hier, „der Deutschland überhob, auf den Garrik der Engländer neidisch zu sein", die Hänsel, von der Lessing die Kunst rühmte, den holprigsten, dunkelsten Vers durch Präzision der Sprache und Innigkeit zur Klarheit zu wandeln, die humorvolle Susanne Mecour, der genial beanlagte Borchers, das Muster derber Jovialität: Ackermann, der frühere Prinzipal dieser Truppe, und dessen Töchter Dorothea und Charlotte. Und gewiß waren die feineren Geister auch jener Zeit, die nicht ermüden, diese Namen zu feiern, nicht urteilslos und blind. Aber freilich nur einer hatte Unterscheidungsgabe genug, wußte das Lob nach dem Gegenstand der gestellten Aufgabe zu bedingen: das war Lessing; so blieb uns vom ersten Nationaltheater wenigstens die ästhetische Geschichte dieser Bühne, die Hamburgische Dramaturgie, als ein köstliches Vermächtnis jener Zeit.

Die Späteren haben diese Schrift gefeiert um ihres siegreichen Kampfes gegen den französischen Rokokogeist, gegen die Nachbeter des mißverstandenen Aristoteles, um der klugen Anläufe willen, der noch fast ganz regellosen Schauspielkunst Grenzen und Ziele abzustecken. Sie haben immer wieder die Entwicklung aller späteren ästhetischen Anschauung über Drama und Theater an Lessings Darlegungen anknüpfen zu dürfen geglaubt, weil diese Darlegungen durch ihre Begründung in Lessingscher Dialektik als Ergebnisse einer absoluten dramaturgischen Vernunft erscheinen, auch wo sie, wie nur zu oft, nur Äußerungen des Zeitgeschmacks sind. Man vergaß dabei, daß Lessing gar nicht beansprucht hat, mit dieser Dramaturgie etwas, wie z. B. den ‚Laokoon', geschrieben zu haben: ein Gesetzbuch, bei dessen Abfassung er sorgfältig die Distanz zu seinem Gegenstand gesucht hatte; hier ist vielmehr alles von unmittelbarer Parteilichkeit für einen zeitlichen Zweck diktiert, wobei freilich Wert genug schon dadurch verbürgt ist, daß eine Lessingsche Parteilichkeit das Buch schrieb.

Die Dramaturgie ist daher nur bedingt geeignet, die untrügliche Synthese aller in der Zeit lebendigen Kräfte und Anschauungen auf diesem Kulturgebiete darzustellen. Dank dem unbestechlichen Wahrheitsdrange Lessings, der die Grenzen seines eigenen logischen, moralischen und künstlerischen Vermögens nie mit dem Anflug einer Überspannung überschritt, sehen wir aber, worin sein Streben gipfelte, welchen Geist er dem Theater wünschte und als Ordner bestellte: nämlich den einer bürgerlichen Kunst, die die Erscheinungen des gebildeten Gesellschaftsdurchschnittes in realistischer Nachahmung und in Umrissen widerspiegeln sollte. In Umrissen, die durch die moralischen Qualitäten bestimmt sein sollten, wie etwa noch durch die des gesellschaftlichen Typus. Wo Lessing daher gegen die Franzosen auf Shakespeare sich berief, wollte er wohl dessen Freiheit der technischen Gestaltung der deutschen Bühne gewonnen

wissen, kaum jedoch auch die Freiheit der weithin in mystischen Tiefen der Natur wurzelnden Charaktere mit ihrer ans Dämonische gemahnenden Sittlichkeit, deren Grenzen und Gesetze der Zeit Lessings noch unannehmbar sein mußten. Lessings eigene dramatische Schöpfungen, die ja doch, wie er deutlich genug betont, Lehrstücke noch mehr als freie Poesien sein sollten, lassen die unendliche Distanz klar erkennen, die ihn und seine Zeit noch von der Welt des Briten trennte. Und als dann wirklich Shakespeare auf der deutschen Bühne erschien, geschah es durchaus im Geiste der von Lessing geübten Beschränkung, wenn man seine Stücke der moralischen Fähigkeit der Zeit gemäß zurechtstutzte und nicht selten ihre sittlichen Postulate ins Gegenteil verkehrte, worüber an seinem Orte noch eingehend zu reden sein wird. Es konnte Lessing kaum Ernst damit sein, das Shakespeare-Drama in den Mittelpunkt des damaligen Theaters zu rücken; genug für ihn, daß er diesen Giganten den gehaßten französischen Klassikern polemisch gegenüberstellte. Hören wir nur, wie der gewissenhafteste Theaterkünstler, der treueste Schüler Lessingschen Geistes, wie Ekhof sich zu einer Zeit aussprach, als die Frucht der vielfachen Anregungen wirklich aufgegangen und bereits die Gegenbewegung unter dem Stichwort „Shakespeare und kein Ende" eingesetzt hatte: er bekennt Iffland, daß er an Shakespeare nicht heran möchte, „nicht weil ich nichts dafür empfände, oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, welche darin aufgestellt sind, sondern weil diese Stücke unser Publikum an die Kost gewöhnen und unsere Schauspieler gänzlich verderben werden. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei auch gerade nichts zu tun, als daß er sie sagt. Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler alles". Natürlich hat so eng und beschränkt Lessing nicht einen Augenblick gedacht, aber in seiner Eigenschaft als Erzieher des Theaters eiferte auch er gegen das wuchernde Treiben der Phantasie, der Leidenschaften auf der Bühne, für deren Heil ihm der ordnende, denkende Verstand, die auf Beobachtung gestützte Nuance zunächst wenigstens wichtiger schien. Damit ging er in den Fußstapfen Diderots, dieses Franzosen, den seine Landsleute unwillkürlich ablehnten, weil er ihnen zu deutsch dachte, wie ja auch Goethe ihn einen echten deutschen Mann genannt hat. Von Diderot übernahm Lessing den Eifer für die „Mittelgattung" des Dramas, gegen die Anwendung des Verses auf dem Theater, von ihm den sozialen Charakter der Kunstmaximen, sozial, sofern sie sich auf das Bedürfnis der bürgerlichen Gesellschaft stützten. In diesem Bestreben zeigen sich der Deutsch-Franzose und der Kamenzer Pastorssohn als engverwandte Geister, in denen sich der vorstechendste sittliche Trieb der Zeit in aller Deutlichkeit verkörpert hat: die in der bürgerlichen Familie wieder erwachende moralische Selbständigkeit, der Stolz auf schlichte Solidität gegenüber dem Raffinement und den zersetzenden Einflüssen der oberen Gesellschaftsschichten. Dagegen bedeutet Lessing in der dramatischen Charakteristik einen wesentlichen Fortschritt über

Diderot hinaus, der nur die Schilderung der Standesmoral gelten lassen wollte, „weil der Charakter abgelehnt werden könne, die Pflicht, die aus dem Stande spricht, aber nicht“. Beiden gemeinsam war jedoch wieder das mißtrauische Ablehnen aller die Wirklichkeit überfliegenden Äußerungen genialer Schwärmerei in Leben, Kunst und Literatur.

In Lessings Kampf gegen die französischen Klassiker, den er mit der vollen Ehrlichkeit eines tendenziösen Parteimanns führte, war immer das Hauptziel, den Geist des neuerwachenden Rationalismus gegen den Überschwang auszuspielen. Das hat man später verallgemeinert: wie es ausgemacht galt, daß Lessing Shakespeare dem deutschen Theater erobert habe, so betrachtete man als die andere Wohltat, daß er das Joch des französischen Geistes, das unsere Bildung und namentlich unser Theater bedrückte, gebrochen habe. — Als Goethe, der Achtzigjährige, Eckermann in Erstaunen setzte, daß er Gedichte Voltaires noch auswendig rezitieren konnte, bemerkte er: „es geht aus meiner Biographie nicht deutlich hervor, was diese Männer (die französischen Klassizisten) für einen Einfluß auf meine Jugend gehabt, und was es mich gekostet, mich gegen sie zu wehren und mich auf eigene Füße in ein wahres Verhältnis zur Natur zu stellen“. Dieser Einfluß Voltaires namentlich, von dem Goethe sagt, daß er die ganze sittliche Welt seiner Jugend beherrscht habe, lag ja freilich auf dem Theater der Zeit wie eine Diktatur und war namentlich darum so unerträglich geworden, weil nicht jener Geist in seiner Ursprünglichkeit diese Kultur befruchtete, sondern der mit dem Pedantismus Gottscheds und seiner Genossen verquickte. Das erklärt die Schärfe des Kampfes bei Lessing, den dieser mit kritischen Keulenschlägen führte, wo Goethe, als er uns aus den „Franzosennetzen“ befreite, immer doch der verehrende Schüler großer Meisterschaft blieb, wie das später gerade dem Theater gegenüber so unterscheidend zu Tage trat.

Aber auch auf heimischem Gebiete ist die Lessing zu dankende Wohltat nach zwei Richtungen hin einzuschränken: einmal stellte er durch seinen Franzosenhaß die damals kaum gewonnene, auf eine feste Tradition — eben auf die französische — gestützte Berufsbildung der Schauspielkunst wieder in Frage, ohne ihr, wie die nächste Phase der Entwicklung schon zeigen sollte, doch eine eigene sichere Grundlage geben zu können; dann aber war es nicht minder bedauerlich, daß er nicht nur die ihm schädlich dünkende konventionelle Form der Verachtung preisgab, sondern auch die keiner Kultur mehr entbehrliche weittragende Gedankenwelt, die hier zu einem kunstschönen Ausdruck gereift war, an den Pranger stellte. Man mag sich drehen und wenden wie man will: Lessing bestellte hier den Geist nüchternster Opportunität zum Büttel über die höhere Bildung und setzte den Stolz der logisch-moralischen Konstruktion zu Gericht über die schöpferische Phantasie. Unter dem Druck seiner starken Autorität hat man in den folgenden hundert Jahre bei uns kaum darüber

nachgedacht, ob es denn wirklich ein Vorteil für unser Theater war, daß unsere Dramaturgen die Corneille, Racine und Voltaire als wertlose Fossile betrachteten. Zu Lessings Zeit war die nächste Folge dieser Belehrung, daß die Schauspieler hochmütig auf die beschränkenden Regeln der französischen Kunst herabblickten und auf eigene Faust an einem naturalistischen Stil sich abmühten, der sie von den Aufgaben, die die Zeit ihnen bald stellen sollte, weit abführte. Damit aber soll kein Fehler konstatiert sein, sondern nur eine Tatsache, die eben in dem wohlbegründeten Verhalten Lessings und Diderots dem lebendigen Theater gegenüber vollauf gerechtfertigt erscheint. Das Theater, das diese beiden wollten, war, wie sich auch später noch betrübend erweisen sollte, das in der Zeit allein mögliche. Wir werden oft darauf zurück zu lenken haben, wie nüchtern weise die ‚Dramaturgie' den Bezirk umgrenzte, in dem das Theater der nächsten Generationen sich sicher bewegen konnte: es sollte ein Schauplatz sein, wo keine Höhen und Firnen erhabener Weltanschauung, keine Katarakte furchtbarer entfesselter Leidenschaften, keine Stürme aus den Tiefen der Menschennatur den Ausblick in ein sanftes, von weichen Wellen und gelinden Winden bewegtes Lebensbild störten, wo höchstens die Gewitter einer hier und da lasterhaft ausbrechenden Leidenschaft vorübergehend das stille Behagen des tugendhaften Bewußtseins erschüttern, wo Mitleid und Furcht nicht, wie die Griechen es wollten, gereinigt, sondern höchstens „in erhabener Rührung" beschwichtigt werden sollten.

Das Ziel der praktischen Moral, das die Aufklärung des 18. Jahrhunderts verfolgte, sehen wir an diesem Zeitpunkt also auch dem Theater vorgerückt. Wie es Diderot und Lessing mit Nachdruck formuliert hatten, galt es für die Bühnen ihrer Länder, für Frankreich und Deutschland, die nächste Generation hindurch als Gesetz. Die organisatorische Dramaturgie und die Theorie der Schauspielkunst waren nach diesem Ziel gerichtet. Es hielt sich auf einer Mittellinie künstlerischer Kultur: hoch zwar über dem rohen Zustand einer Schaubühne, die nur der Befriedigung unentwickelter, undifferenzierter Triebe durch Erregungen sinnlicher und leidenschaftlicher Art diente, aber fast auch noch ebenso weit entfernt von einer Schaubühne, die einer wirklichen Höhenkunst zustrebt. Im gleichen Maße, als in den nächsten Jahrzehnten der philosophische Idealismus, den Deutschland ans Licht brachte, als das sozial-politische Ethos, von Rousseau verkündet, mit dem Echo geschichtlichen Geschehens von Frankreich her als geistige Macht sich ausbreitete, als unsere heimische Dichtung, die bisher rationell gewesen, intuitiv wurde und von der moralischen Behandlung der Gegenstände zur idealisierenden und zur objektiv-anschaulichen überging, wuchs auch die dem Theater zufallende Aufgabe. Und jenseits dieser von Lessing und Diderot gebildeten Bühne erstand eine andere — als Wunsch, als Hoffnung, in der Theorie, — eine Szene, die ein Instrument dieser höheren Kultur sein sollte, hätte sein können —, vorausgesetzt eben, daß der Geist

dieser Kultur in raschem Ansturm, wie es scheinen wollte, eine Neugeburt der Volkheit bewirkt hätte.

Des Anrechts auf dieses Theater haben wir Deutschen uns bisher ebensowenig begeben wie des Anrechts auf die Kultur selbst, die Kant, Herder, Goethe, Schiller uns verkündet haben. Aber noch mehr als auf anderen Lebensgebieten ist, wie diese Kultur, auch dieses Theater ein Ideal über den Dingen geblieben, — im besten Falle eine Anweisung auf die Zukunft, die einzulösen die Kraft unseres Volks nie ganz hinreichen sollte. Wurde nun gar im Laufe der Entwicklung diese Kultur als Ziel selbst strittig, so ergab sich als Notwendigkeit, daß von jenen Forderungen immer wieder viel abgedingt werden mußte, daß sie unter dem Zwang der Empirie oft beinahe in Vergessenheit gerieten und nur ausnahmsweise, in Zeiten der schwersten nationalen Prüfungen, ihre sieghafte ideale Kraft bewähren konnten. Wir haben, mit schmerzlichem Verzicht, verstehen gelernt, warum in diesen hundert Jahren die Menschen der Mehrzahl nach leider nicht gelernt haben, mit Kant vernünftig zu denken, mit Schiller das Leben unter die sittlichen Ideale eines heroischen Geschlechts zu rücken, mit Goethe die göttliche Wesenheit der Allnatur zu empfinden; auch hat es immer verärgerte Gernegroße gegeben, die die Berechtigung der Klassiker zur Prägung des neuzeitlichen Kulturideals überhaupt angezweifelt haben, — Leute von geringerem Maße können ärgerlich werden, wenn ihnen immer ein hochgewachsenes Geschlecht als Muster vorgehalten wird —, und immer haben wir dem Gesetz der Empirie Rechnung tragen müssen: nur dem Theater gegenüber hat man ihm nie Gültigkeit einräumen wollen. In allen geschichtlichen und ästhetischen Betrachtungen des Theaters wurde immer wieder jener Schein vorgewiesen, laut welchem wir ein ganz unbezweifeltes Recht hätten, wenn schon nicht eine Volkskultur nach dem Muster unserer großen Erzieher, so doch ein Theater, nach ihren hohen Forderungen gerichtet und ihren idealen Ansprüchen gewachsen, zu verlangen. Die Schaubühne sollte eben, wie in der Einleitung schon gezeigt wurde, der Anfang sein, jene Kultur wahrzumachen. Das war, wie wir dort sahen, auch Schillers Meinung — wenigstens zu der Zeit, da er die „Rheinische Thalia" begründete — und die erlesensten Geister hingen und hängen ihr an. Auch solche, deren Welteinsicht auf anderen Gebieten sie weit weggeführt hat über den banalsten Satz des Rationalismus: daß durch Pflege von Wissenschaft und Kunst an sich schon eine Kultur zu bewirken sei, — die im Gegenteil wohl wußten, daß zu allen Zeiten eine gesunde Kultur die Vorbedingung ist für freie Wissenschaft und hohe Kunst. Sie haben die Enttäuschungen, die das Theater unvermeidlich ihnen brachte, nie bemeistern können; und in der Regel äußerten sie sich schließlich in gründlicher Verachtung dieser würdelosen Anstalt, die ihrer großen geheiligten Mission und ihrer nationalen Pflicht nicht eingedenk sein wollte. Sie haben fast nie gefragt, ob deren Erfüllung überhaupt im Vermögen der Schaubühne gelegen habe. Und

doch brauchten auch diese Enttäuschten nur zurückzublättern in desselben Schillers Bekenntnissen zu diesem Gegenstand. Schon vor der Berichtigung seiner guten Zuversicht zum Volke, die in die mitgeteilten bitteren Worte an Goethe sich kleidete, hatte er eine mildere und weisere Auffassung des tatsächlichen Zustandes gefunden, die auch dem freundlichen Begleiter auf unserer Wanderung durch die Jahrhundertgeschichte der Bühne trotz aller auftauchenden und nicht zu beschönigenden Skepsis ein Trost sein kann. Im ‚Wirtembergischen Repertorium der Literatur‘ von 1782 schrieb Schiller: „Wenn denn nun freilich Dichter, Spieler und Publikum fallieren, so dürfte leicht von der vollwichtigen Summe, die ein patriotischer Verfechter der Bühne auf dem Papier erhebt, ein garstiger Bruch zurückbleiben. Sollte das dieser verdienstvollen Anstalt einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit entziehen? Das Theater tröste sich mit seinen würdigeren Schwestern, der Moral und — furchtsam wage ich die Vergleichung — der Religion, die, ob sie schon in heiligem Kleide kommen, über die Befleckung des blöden und schmutzigen Haufens nicht erhaben sind. Verdienst genug, wenn hier und da ein Freund der Wahrheit und gesunden Natur hier seine Welt wiederfindet, sein eigen Schicksal in fremdem Schicksal verträumt, seinen Mut an Szenen des Leids erhärtet und seine Empfindung an Situationen des Unglücks übt. — Ein edles, unverfälschtes Gemüt fängt neue, belebende Wärme vor dem Schauplatz — beim roheren Haufen summt doch zum mindesten eine verlassene Saite der Menschheit verloren noch nach“.

Wir haben der beschwerlichen, vom Mangel jeder Art bedrückten Kindheit des deutschen Theaters hier gedacht und werden im nächsten Kapitel nun zu verfolgen haben, wie die Wandlungen im Zeitgeist die Steigerung der der Bühne gestellten Aufgabe bewirkten. Ferner, wie die Kräfte, die wir bis jetzt schon vorgefunden, sich weiter entwickelten, diese höhere Aufgabe im Dienste der nationalen Kultur zu erfüllen.

II.

Das Nationaltheater.

Jeden, dem geistiges Heldentum noch einen hohen Wert des Lebens — vielleicht seinen höchsten — bedeutet, wird eine freudige Gehobenheit überkommen, wenn er unter der Führung eines der vielen trefflichen Schilderer unserer klassischen Literaturperiode die hell erleuchteten Bahnen der kulturellen Entwicklung nachwandelt, die zu den glänzendsten Siegen geführt haben, die je eine Volkheit, aus tiefer Niederlage sich aufrichtend, erringen konnte. Dem Schilderer selbst, der die Geschichte unserer Philosophie, unserer Dichtung, unserer Musik erzählt, leiht diese Gehobenheit Schwingen, die ihn von Gipfel zu Gipfel hinübertragen, von Licht zu Licht, und er hat ein Recht, die dumpfe Dämmerung in den breiten Tälern sich nicht betrüben zu lassen; er redet von Dingen, die, wenn sie in ihrer Zeit nicht gleich der vollen Wirkung sicher waren, doch ganz unverlierbare Werte für die zukünftige Entwicklung darstellten, er redet von der „Menschheit großen Gegenständen". Bei der Betrachtung der Wechselwirkung von Dichtung und Bühne will und darf sich eine solche Gehobenheit nicht einstellen; es bleibt uns, wenn wir erklären wollen, wie das Theater den großen Anregungen jener Zeit gerecht wurde, nicht erspart, in die Niederungen hinabsteigen zu müssen. Und gerade weil der Leser auf den Höhen in der Regel recht gut Bescheid wissen wird, darf diese Darstellung, um nicht weitschweifig zu werden, sich eher beschränken, tausendmal Gesagtes zu wiederholen, als sich scheuen, das zumeist Übersehene in seiner einflußreichen, wenn auch wenig erfreulichen Bedeutung hervorzuheben, die Kehrseite der Medaille stärker zu beleuchten, als den uns so wohl bekannten strahlenden Avers. Dabei ist nicht die Rede von Anklagen oder Entschuldigen, denn anzuklagen oder zu entschuldigen ist eine Nation überhaupt nicht; sie hat keinen faßbaren verantwortlichen Willen und nur die Einzelnen, die führenden Persönlichkeiten und die von ihnen getroffenen Maßnahmen sind der Kritik unterworfen. Für die Gesamtheit aber des Volks sind nur die natürlichen und geschichtlichen Einflüsse verantwortliche Faktoren, die entschuldigt sind, wenn sie erklärt sind. Es wäre einer Darstellung im modernen Geiste

unwürdig, diese Erklärung vermeiden zu wollen und nur das Große und Schöne, das uns in jener Epoche zuteil geworden, abermals zu feiern, den tiefen Schatten aber der nämlichen Zeit aus dem Wege zu gehen.

Bei dieser Erklärung handelt es sich erst in letzter Linie um den kühnen Flug der deutschen Dichtung, dessen Charakteristik als bekannt vorausgesetzt werden darf, die darum nur in aller Kürze zu umschreiben sein wird. Wir knüpfen da am besten wohl an den Geist jenes Dramas an, das an der Wende zweier Weltanschauungen den neuen Gedanken eines neuen Geschlechts den stärksten Ausdruck gab. Denn als das dichterische Bekenntnis des jungen Zeitgeistes, dem, wie es schien, die Welt gehören sollte, der mutatis matandis, wie drüben in Frankreich, auch bei uns die Emanzipation der bürgerlichen Stände herbeiführte, verehren wir, all seiner Roheiten und Schwächen ungeachtet, unseres Schillers ‚Räuber'. — Goethe hatte im ‚Götz von Berlichingen' die vom Staatsmaschinismus erdrückte persönliche Freiheit tragisch verherrlicht: daß man anfing, die Zeit und ihre Macht, mit der nicht mehr leben zu müssen, Berlichingen sich glücklich preist, innerlich zu überwinden, darauf eben beruhte, im Sinne der Idee, die zündende Wirkung des Goetheschen Erstlings. Auch in der Dichtung vom Sturm und Drang war die freie Persönlichkeit zehn Jahre lang der — leider nur meist zur Karikatur verzerrte — Leitgedanke gewesen. Mit einer deutlichen, wenn auch nicht minder verzerrenden Umschreibung des politischen Zustands trafen nun auch die ‚Räuber' die Gewissen der Zeit, die schuldig empfindenden und die nach Freiheit glühend verlangenden. — So könnte der Tatbestand scheinen, so wird er uns in den Geschichten der Literatur überliefert; und der Glaube an ihn ist selbst durch die Betonung der eigentlich beschämenden Bedingungen, unter denen in Mannheim der Sieg des Räuberdramas entschieden wurde, nicht zu erschüttern. Und doch deutet außer Dalbergs Gewalttat am Geiste der Dichtung das banale Echo, das die Räuber in der Zeit weckten, die triviale Kritik, die dem Drama zuteil wurde, deuten die rohen Vergröberungen der Nachdrucke, Nachdichtungen und Fortsetzungen unzweideutig genug darauf hin, wie verkümmert zu jener Zeit noch die allgemeine Empfindung des Volkes war, die man gern als die Prädisposition dieses dichterischen Ansturms in tyrannos gelten lassen möchte.

Schon der äußerlichen Wirkung nach ist der Abstand ungeheuer zwischen dem Bühnenerfolg der Räuber und der um zwei Jahre später in Paris gespielten ‚Hochzeit des Figaro', die der Comédie française in knapp sieben Monaten 346197 Livres einbrachte. Dafür freilich wurde drüben Luwigs des Sechzehnten warnende Ahnung, daß man die Bastille zerstören müsse, wenn man die Hochzeit des Figaro auf der Bühne zu spielen erlaube, furchtbare Gewißheit, während wir in Deutschland den Werdeprozeß des neuen Geistes in einer langen Kette unblutiger Revolutionen auf geistigem, politischem und wirtschaftlichem Gebiet sich vollziehen sehen. Für diesen friedlichen Vollzug

der demokratischen Emanzipation halten wir uns dem philosophischen Geist der deutschen Wissenschaften und Künste besonders zu Dank verpflichtet, — nur bleibt, wenn man die nächsten Phasen unseres inneren und äußeren Geschicks schon hier ins Auge faßt, der Zweifel bestehen, ob das Palliativ der philosophischen Besonnenheit nicht schließlich doch schädigend auf die geistige Vitalität unseres Volkes eingewirkt hat, so daß dieses infolge dessen nur in geringem Maße sich an der Schaffung der neuen sittlichen Werte beteiligte. Nimmt man das Theater als Gradmesser dieser Symptome, so scheint dieser Argwohn sogar bestätigt. In Wirklichkeit waren es jedoch nicht die Imponderabilien höherer Geistigkeit, sondern Zustände von realem und sogar recht trivialem Gewicht, die das deutsche Volk im Halbschlummer hielten, derweilen jenseits des Rheins der furchtbare Orkan sich entlud.

Bei der gleichlaufenden Entwicklung der öffentlichen Zustände in den deutschen Staaten mit denen der Dinge in Frankreich, würden schließlich auch die Wirkungen dieselben gewesen sein, wenn Deutschlands Dezentralisation sie nicht hintan gehalten hätte. Das auch bei uns zur äußersten Unmündigkeit hinabgeknechtete Volk hätte sein aufgesammeltes Ressentiment vielleicht ebenso notwendig im Aufruhr entladen, wenn ihm, wie in Frankreich, eine zentralisierte Gewalt, die ihm als die Quelle aller Übel erschienen wäre, entgegen gestanden hätte. Einer solchen Krisis aber beugte hauptsächlich das Wirken zweier Fürsten vor, die, als die Führer gerade der größeren Staatswesen, der eine von hervorragender philosophischer Einsicht, der andere von empfindsamem Humanismus geleitet, den weiteren Weg der inneren Reform so erfolgreich beschritten: Friedrich II. und Joseph II. Beide gingen voran, den Menschen, der zu einer quantité négligeable erniedrigt war, zu einem Werkzeug der kulturellen Entwicklung zu wandeln und ihm seine Aufgabe als staatenbildendem Geschöpfe anzuvertrauen.

Friedrich II. war der erste Fürst, der vom Machiavellismus, zu dessen Lehre er sich, trotz des jugendlichen Protestes im ‚Anti-Macchiavelli', bekannte, auch die höhere sittliche Verpflichtung übernahm, dem Wohl des Volks allen errungenen Vorteil angedeihen zu lassen: die Absolutie, die souveräne Beherrschung eines einheitlich organisierten Staatswesens, sie waren ihm nur die notwendige Voraussetzung und die Vorbereitung zur Gesetzesherrschaft und zum Freiheitsstaate. Dem König schwebten dabei allerdings unverrückbare Grenzen vor Augen, bei denen die Entwicklung Halt zu machen hatte vor dem dynastischen Interesse. Sybel faßt die Tendenz des friedericianischen Staats in die Sätze zusammen: „Wie die Herrschaft des großen Kurfürsten den Übergang aus den feudalständischen Provinzialverhältnissen zu der einheitlichen und gemeinnützigen Absolutie, so bildete die Tätigkeit Friedrichs II. den Übergang aus dieser Absolutie in den liberalen Verfassungsstaat. — Der große König begann den Bau desselben mit dem Fundamente. Er gab dem einzelnen Menschen

unverbrüchlichen Rechtsschutz, er gab ihm das Recht, nach persönlicher Überzeugung zu beten und zu denken, zu reden und zu schreiben. Er erkannte die geistige und sittliche Freiheit des Individuums, er erkannte die angeborene Selbständigkeit des persönlichen Geistes an". Alles dies, das dürfen wir heute betonen, geschah jedoch in den Formen einer nie und nirgends locker gelassenen Vormundschaft; es weckte dementsprechend in der Empfindung des Volks das Bewußtsein des Wohlbetreutseins, das Gefühl eingekehrter Ruhe an Stelle des dumpfen Grolles, der in der Masse der willkürlich regierten Volkschaften anderer deutscher Länder schwelte. Friedrichs Untertanen waren befähigt, vor allem dem Nächsten genug zu tun, den wirtschaftlichen Tiefstand zu überwinden, — und auch von den Völkern gilt, daß ihnen, wenn sie zum Guten dieser Welt gelangen, das Bessere leicht Trug und Wahn heißt. So läßt sich denn auch nicht übersehen, daß unter dieser Vormundschaft der Sinn für öffentliche Angelegenheiten, für höhere Ziele der Menschheit nur beschränkt zu wachsen vermochte. „Gazetten sollen zwar nicht geniert und jeder nach seiner Fasson selig werden", — das heißt, solange der kritische Geist das Recht der freien Meinung in strengen Grenzen der Loyalität hielt. Für aufbauende Mitarbeiterschaft des Volkes am Staate erachtete Friedrich — wohl mit Recht — jenes Geschlecht noch nicht reif und an die Handlungen gar des Staatsoberhauptes durfte der Untertan „den Maßstab seiner beschränkten Einsicht" nicht legen. Die strenge Geschiedenheit der Stände wurde aufrecht erhalten; und wenn gesorgt wurde, daß Bildung unter das Volk komme, so sollte sie doch nicht über das jedem seinem Stand nach zustehende Maß hinaus gehen und ein Werkzeug vor allem zu wirtschaftlichem Wohlstand werden. „Auf dem platten Lande ist es genug, wenn sie ein bißchen Lesen und Schreiben lernen", lautete Friedrichs Weisung an seinen Minister Zedlitz, „wissen sie aber zu viel, so laufen sie in die Städte und wollen Sekretärs und so was werden". Daß es nicht genug ist, ein arbeitsames Volk zu erziehen und den nationalen Wohlstand zu mehren, daß es darauf ankommt, daß ein Volk wisse, „was und warum es arbeitet", diese Einsicht lag der friedericianischen Erziehungsmaxime noch fern. Um so eifriger baute sie am Fundament, Preußen zu dem ersten modernen Rechtsstaat zu machen, Rechts- und Gerechtigkeitssinn in die Seele des Volks zu pflanzen und strenges Pflichtbewußtsein an die Stelle blinden, sklavischen Gehorsams zu setzen. Gegen diese wundervollen und die Nationen ringsumher weit überflügelnden Errungenschaften treten die schädlichen Folgen des Prinzips und seine Unterlassungen weit zurück. Im damaligen Preußen war dennoch kaum ein Bedürfnis lebendig, das unbefriedigt geblieben wäre; der Wunsch nach einer geistigeren Kultur war im allgemeinen Bedürfnis nicht begründet. Das Volk sah den ernsten tätigen Willen des Fürsten, seine wirtschaftliche Lage zu heben, und trug mit wieder seltener Willigkeit die ihm mit strenger Gewissenhaftigkeit auferlegten Lasten zum Wohle des

Ganzen; es fühlte sich zuerst und allein in ganz Europa als eine bürgerliche Nation. Sein Geist war nüchtern auf das Reale des Daseins gerichtet und entbehrte doch nicht der Begeisterungsfähigkeit für die vaterländischen Erfolge, die Friedrich von seinen Schlachtfeldern heimbrachte, wenn sie auch noch gefehlt hatte, als er zu seinen Kämpfen auszog. Derselbe Geist in einem höher entwickelten Grade belebte den Beamten- und Gelehrtenstand, die ihren Stolz in die ihnen übertragene Erziehungstätigkeit setzten und denen die strenge Gerechtigkeit des Regiments die Willkür abschnitt, die im übrigen Deutschland noch die Regel war. Beamte und Gelehrte vertraten denn auch die höhere Kultur und pflegten sie innerhalb der ihnen gezogenen Grenzen, die sehr weiten Abstand hielten von der verfeinerten Sphäre, die Friedrich selbst für seine eigenen Bedürfnisse sich vorbehielt. Die preußischen Universitäten, die friedericianische Beamtenschaft, die Pfarrhäuser und die städtischen Bildungsanstalten wurden die Ausgangspunkte jenes tapferen Geistes, der dem deutschen Leben in schwerer Zeit der Retter werden sollte.

Wenn in Friedrichs Staate noch kein Raum war für ein originelles deutsches Genie, so zwang der königliche Philosoph doch seinem Volke auch die fremde Bildung, die er liebte, nicht auf; und wenn ihm schon die Neigung fehlte zu deutschem originalem Wesen, so sicher doch nicht die weitherzigste Toleranz. Am Beispiel anderer Fürsten jener Zeit gemessen, war es eine Tat von weittragender Bedeutung, als er Wolff, der im Jahre 1723 seiner Hallenser Professur, da er die Freiheit des Willens geleugnet hatte, entsetzt worden war, wieder in seine Lande zurück berief, „weil ein Mensch, der die Wahrheit sucht und liebt, unter aller menschlicher Gesellschaft wert gehalten werden muß". Das war recht eigentlich das schöpferische Werdewort der geistigen Emanzipation in Deutschland, gegen das es wenig ins Gewicht fällt, wenn Friedrich von der Wiederbelebung altdeutscher Poesie nichts wissen wollte. In den friedlichen Lebensjahren des großen Königs wurde dann von Rochow der anfänglich eng gezogene Kreis der Bildung durch Ausgestaltung der Volksschule wesentlich erweitert.

Das alles war unendlich viel mehr, als das übrige Deutschland hatte und weckte dessen Neid. Aber auch die Schattenseiten einer solchen Erziehung blieben bei dem nüchternen, zähen und eigensinnigen Charakter der niederdeutschen Bevölkerung nicht aus: die praktisch-moralische Tüchtigkeit verhärtete sich leicht gegen die Anläufe des rege gewordenen Geist der Poesie, der andernorts emporzüngelte. Im großen und ganzen folgten die Preußen ihrem König nur zu gewissenhaft, so daß in dem fortgeschrittensten Lande die Keime einer künstlerischen Kultur nur sehr spärlich anzutreffen waren. Das deutsche Theater namentlich wurde von Friedrich als eine krasse Barbarei betrachtet und er war gänzlich abgeneigt, solchem „Firlefanz" in seinem Staate irgend welche Förderung angedeihen zu lassen. So leistete das deutsche Musterland für

das Gedeihen dieses Kunstzweigs leider noch weniger, als von Fall zu Fall durch die günstige Initiative der Fürsten anderwärts geschah.

Von Österreich zunächst abgesehen, wiesen die meisten der Mittel- und Kleinstaaten im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts noch trostlose Zustände auf. Den schlimmsten die geistlichen Fürstentümer und die kleinen Länder, die den ungemessenen Ansprüchen ihrer meist entarteten, die Kräfte ihrer Untertanen in schreiendem Luxus vergeudenden Herren gerecht zu werden hatten. Hier mahnten die wirtschaftlichen Mißstände noch ganz an die Verhältnisse im 17. Jahrhunderts. Nur daß das Proletariat noch immer mehr anwuchs, während der kleinbürgerliche Gesichtskreis ebenso eng, ebenso servil, ebenso gleichgültig gegen jede höhere Lebensauffassung blieb wie ehedem. Am beklagenswertesten waren die katholischen Länder: in Köln zählte man auf 42000 Einwohner nur 6000 Bürger aber gegen 20000 Bettler. Auch anderwärts in den Rheinlanden hat man für jene Zeit auf je 1000 Einwohner 50 Geistliche und 260 Bettler als der Regel entsprechend gerechnet.

Die klerikale Aristokratie eiferte in allen Untugenden mit der weltlichen; eine Verpflichtung zu sozialem Wirken kannte sie nicht und meinte genug zu tun, wenn sie ihren abhängigen Gliedern Beschäftigung und Verdienst zuführte. Zu diesem Zwecke allein wurden die erstaunlich vielen Bildungsanstalten geschaffen. Da man für Brot nicht sorgen konnte und wollte, suchte man die hungrigen Mägen mit Bildung zu füttern; dabei fand das Heer der niederen Geistlichkeit und des Beamtentums wenigstens leidliches Auskommen. So existierten um 1790 in Köln 3 Gymnasien 30 Vorbereitungsschulen (Silentien), 22 Pfarrschulen, 11 Stiftsschulen und ungezählte Privatlehranstalten. Gab es doch in der Rheinprovinz (nach heutigem Begriff) allein vier Universitäten. Und alle diese Anstalten fanden Schüler, da bei der niederen Lebenshaltung der bürgerlichen Stände, der zunächst gar keine Vermehrung der Erwerbsquellen zu Hilfe zu kommen versprach, ein allgemeines Drängen aus dem Bürgerstand heraus in die Beamtenlaufbahn, in die gelehrten Stände stattfand. Sybel meint, die Früchte so umfassender Bildungsgelegenheiten hätten literarisch enorm befriedigen müssen, nur hätte „infolge der mangelnden Staatsbildung größeren Stils die sittliche Charakterbildung als letztes Postulat“ gefehlt. Zudem standen diese Schulen alle unter geistlicher, fürstlicher, magistratlicher, immer also unter partikularistischer Leitung und Zensur, woraus sich erklärt, daß von der eigentlichen deutschen Bildung des Jahrhunderts, vom Geiste der Kant, Herder, Lessing, vom künstlerischen Genius Goethes und Schillers, in diese Bevölkerung nur verstreute Samenkörner fielen. Ähnlich stand es in den hessischen Landen, ähnlich in Baiern, in der Palz, überall, wo eine vom Drohnentum des absolutistischen Systems verseuchte, an sich kaum noch ein Stammes- oder Rassenbewußtsein aufweisende Bevölkerung die letzten beiden Jahrhunderte hinvegetiert hatte. Zeichen eines stärkeren, gegen die Zustände protestierenden

Volksbewußtseins äußerten sich in Schwaben, wo die kernhafte Rasse die Mißherrschaft Karl Eugens nur mit Grollen ertrug. Abstammung und Zustände prägten in Friedrich Schiller den revolutionären Geist, der in den Räubern sich entlud. Abstammung und wieder die gesunderen wirtschaftlichen Zustände der in ihrer stolzeren Tradition sich abschließenden freien Reichsstadt hatten die mildere, reifere Sprache des Individualismus im Götz von Berlichingen diktiert.

Überall sonst aber in den deutschen Kleinstaaten und den geistlichen Fürstentümern verlor auch der einzelne Tüchtige leicht den Boden unter den Füßen und gerade die höhere Begabung zerflattert oft in auftauchenden, rasch ergriffenen Hoffnungen, begeisterte sich schnell für verheißungsvoll aufleuchtende Ideen — um sich in Schwärmerei und utopistischen Illusionen eben so rasch zu vergeuden. Vornehmlich in solchen schwachen Charakteren, ohne gefestigte Aufgabe, ohne Ziele für ihr heimisches Volk, politisch ganz und gar unerzogen, halb und halb schon einem gebildeten Proletariat verfallen, fand nun der Apell des französischen Sturmliedes leicht einen Widerhall. In den halberhellten Köpfen mußte das Evangelium Rousseaus von der angeborenen Herrlichkeit und Freiheit des Menschen, das viele der klareren und besten Geister zu Schwärmern machte, einen heftigen Rausch erzeugen, — einen um so gefährlicheren, als keine Katastrophe seinen Paroxismus an den Tag brachte. „Freiheit, Wohlstand und Bildung für alle Menschen, kein Unterschied unter ihnen als den des Talentes und der Tugend, Brudersinn unter allen Bürgern im Staate und unter allen Völkern des Erdballs" — diese Losung von 1789 zündete namentlich in den eben geschilderten Landesteilen bei der großen Schar der herangezüchteten Streber der Bildung, die nun nicht mehr damit sich begnügen wollten, wie der große Friedrich meinte, Sekretärs zu werden, die sich als Volksbeglücker träumten und in dem bettelnden Schmarotzertum, das in einem allgemeinen Umsturz der Verhältnisse auf alle Fälle nur Vorteile für sich ersah, ihren wohlfeilen Anhang fanden. So wurden gerade diese Länder vorübergehend eine leichte Beute des revolutionären Geistes; aber Dank dem schlechten Boden, auf den dieser fiel, erweckte er in diesem Milieu kaum eine positive Kraft. Die schmarotzende Lebensweise dranzugeben, hatte man auf die Länge nicht die Ausdauer. Der eigentliche Bürgerstand blieb sogar ganz ohne Verständnis für die innere, eminent wichtige und weittragende Bedeutung des furchtbaren nachbarlichen Ereignisses, das seine Schrecken herübersandte. Als dann gar der entfesselte Strom mit den Trümmern gebrochener Zwingburgen und zerstörter Tyrannenmonumente auch die erbarmenswürdigen Opfer der Katastrophe über die deutschen Grenzen spülte, wandelten sich Rausch und Indolenz rasch in entsetzten Abscheu. Als sie ihre eigenen Kinder und Geschöpfe verschlang, büßte die Revolution ihre sittliche und ihre dämonische Macht über die mitleidende Welt, über Deutschland namentlich, zunächst ein. Das System aber, das zwei Jahrhunderte um den kostbaren Preis eines

gesunden Volkstums sich bei uns politisch befestigt hatte, durfte des Triumphs sich erfreuen, Ruhe und Ordnung inmitten des elementaren Aufruhrs unerschüttert zu sehen. Daß eine dauernde Sicherheit vor Revolutionen nicht auf die Schwäche, sondern auf die starke Gesundheit der schaffenden Stände gegründet sein müsse, sah man erst später ein, als Bonaparte, der Exponent der französischen Revolution, die Axt an die Selbstherrlichkeit der deutschen Fürsten legte. Vorderhand freute man sich der Früchte einer Erziehung, die den Servilismus als Tugend gelehrt und den Zusammenschluß der ungleich empfindenden Untertanengruppen zu einer Volkheit verhindert hatte. Denn nur eine solche wäre imstande gewesen, nach dem sich darbietenden Kampfpreis der Zeit zu langen.

Aber der geistige Same der Sturmernte sollte dennoch fruchtbar in der schwülen Atmosphäre verteilt bleiben und sich mit der Zeit unvermeidlich auch über das deutsche Leben herabsenken. Die berechtigten Ideen der großen Bewegung, die kaum noch an lokale Ursachen gebunden waren, die eine wichtige Frage der ganzen Menschheit entschieden, behielten ihre nicht zu erstickende Keimkraft und erwiesen sie, als unter den Schlägen des durch die Revolution entfesselten Geschicks das sich unfehlbar und unverbesserlich dünkende politische Regime selbst zusammengebrochen war.

Es ist ein seltsames Bild heterogener Zustände, das Deutschland bis zur Erfüllung dieser sich drohend vorbereitenden Katastrophe darbietet: In den Kreisen der wirklichen Bildung eine erstaunliche Produktivität in allen Geistestätigkeiten, in allen Künsten, — aber keine eigentliche Aufnahmefähigkeit für die so viel verheißenden Resultate, weder unter den herrschenden und führenden Ständen, die nach wie vor diese Früchte der Zivilisation als Luxus empfingen oder als Sport schätzten und allenfalls auch schützten, noch unter der großen Masse, die in ihrer indolenten Unfruchtbarkeit verharrte. Dann die Fürsten und Regierenden selbst, mit verschwindenden Ausnahmen, ohne Verständnis für den Wandel der Dinge, der sich vorbereitete, und, trotz der empfangenen furchtbaren Mahnung vergossenen Königsblutes, fast unbekümmert um die Möglichkeiten, die ihnen selbst diese Neugeburt des Zeitgeists bringen konnte. Endlich das Volk, wie wir sahen und noch sehen werden, eine stumpfgewordene Materie, die kaum noch auf das Unheil reagiert, geschweige denn auf das Heil, das aus Höhen edelster Geisteskultur belebend sie berühren wollte. In dieser kulturellen Zerrissenheit unserer Nation, in der Zeit gerade, wo die kostbarsten Kräfte sich entwickelten und äußerten, darf vielleicht ein noch größeres Verhängnis gesehen werden als in der politischen Zerstückelung. Freilich hing und hängt eben eins am andren.

Zudem brachten die letzten Jahrzehnte auch den beiden Großstaaten Deutschlands ernste Erschütterungen: Wenige Jahre vor dem Ausbruch der französischen Revolution war in Sanssouci der königliche Weise heimgegangen, auch er in der skeptischen, bitteren Verstimmung aller großer Staatsorganisatoren von

ausgeprägter Individualität, die zu oft nur ein vielfach entstelltes Gebäude ihren groß angelegten Plänen entsteigen sehen. Sein Nachfolger in Preußen reihte sich seinen mißregierenden Vettern in Deutschland würdig an und das sittliche und materielle Erbe des großen Vorfahren wurde leichtfertig vergeudet, die mühsamen Früchte der Volkserziehung: das Selbstgefühl und das nationale Empfinden der Untertanen — gering geachtet und durch Willkür abgestumpft. Die unter Friedrich in strengen Aufgaben zu vornehmem Pflichtbewußtsein erwachte Aristokratie entartete wieder im üppigen, müßiggängerischen Hofleben und eine durch weibliche Einflüsse allmächtig sich gebärdende Kammerdienerpolitik löste die Philosophie auf dem Throne ab. Die Bischofswerder und Wöllner trieben ohne Scheu ihr dunkles Gewerbe der Heuchelei und Volksverdummung. So bröckelte der noch lange nicht genug gefestigte sittliche Charakter der Bevölkerung, namentlich in Berlin, unter diesem Regime zum guten Teil rasch wieder ab und für fast jede Niedrigkeit der Lebensführung gab der Hof dieses Fürsten das verderbliche Beispiel. Das Offizierkorps, einst der Stolz Preußens, verrohte innerhalb weniger Jahre nach Friedrichs Tod im liederlichen Garnisondienst der Hauptstadt unsagbar, der Beamtenstand degenerierte wieder zu den schlimmsten Formen früherer Zeiten. Das Preußen, das der Hort nationaler Kultur im weiteren Vaterland zu werden, von Friedrich groß gemacht worden war, es sank gegen Ende des Jahrhunderts in die nämliche soziale Korruption zurück, die ganz Deutschland aufwies.

Solche Erfahrungen mußten geeignet sein, auch anderwärts die auf nationale Wohlfahrt gerichteten moralischen Kräfte zu unterbinden, die Bestrebungen der höheren Bildung immer esoterischer zu machen, das Mißtrauen zu verstärken, das schließlich auch jede ehrliche Anstrengung von seiten der Führer der Nation vergiftete. Unter diesen frivolen Pessimismus fielen denn auch die Anläufe Josephs II., die die zehn selbständigen Jahre seiner Regierung ausfüllten. Diesem von edeler Begeisterung getragenen Schwärmer unter der Krone ging freilich von vornherein das scharfe Vermögen, das der Genialität Friedrichs die reale Unterlage der Erfolge gegeben hatte, ab: die Faktoren, aus denen ein Staatsgebilde zu schaffen ist, richtig zu beurteilen. Ist Friedrich der Schüler Macchiavalls und der Freund Voltaires gewesen, so war Joseph der erste gekrönte Schüler Rousseaus. Als solcher generalisierte er nach den Prinzipien seines Vorbilds, und das in einem Lande, wo damals wie heute noch die diametralsten Bedürfnisse und Sonderbestrebungen der unter ein politisches System vereinigten Völkerschaften Schwierigkeiten über Schwierigkeiten boten. Aber selbst in den deutschen Erblanden und selbst in Wien war es nicht nur die versteckte und offene Gegnerschaft des katholischen Klerus, die seine Pläne unterwühlte und seine Schöpfungen unhaltbar machte, sondern ebenso wie im übrigen Deutschland lag in der Heterogenität der sozialen Strebungen, in der krankhaften Beschaffenheit des Gesellschaftskörpers die tragische

Ursache des schließlichen Scheiterns aller großgedachten Reformen, unter denen, wie wir sehen werden, gerade die Kultur des Theaters Joseph besonders am Herzen lag.

Im Gange der äußeren Geschicke Deutschlands war bis zu den Unglückstagen von Jena und Aspern kein Anlaß stark genug, um einen Wandel in dieser Zerrissenheit der sozialen Empfindungen zu bewirken; was in der Politik vorging, war viel eher geeignet, die Sonderinteressen oder die selbstsüchtige Teilnahmlosigkeit der einzelnen Schichten, Klassen und Kasten noch zu verstärken. Sollte doch das Resultat der Koalitionskämpfe gegen Frankreich, die nun das Recht des monarchischen Staats- und Nationalitätsprinzips gegen die Revolution geführt wurden, schließlich wieder nur eines jener üblen Tauschgeschäfte sein, durch das wiederum Millionen von Untertanen unter fremde Dynastien, fremdes Recht und fremde Sitte einfach kommandiert wurden. Immer und überall noch nicht der leiseste Begriff von einem Selbstbestimmungsrechte der Völker, noch nicht der gelindeste Anlauf zu einer politischen Erziehung, immer also noch der gänzliche Mangel einer gemeinsamen Richtung der sittlichen Kräfte. So entstand, durch alle diese Ursachen bedingt, der freud- und farblose Charakter der Volkheit, über den gerade aus den Reihen der führenden Geister so viele bittere Klagen laut wurden, der die Besten unserer Nation oft genug zu Äußerungen der gründlichen Verachtung reizte, entstand die breite träge, für alle Resonanz unfähige Grundmasse des Philisteriums in Deutschland, mit seiner bis in die neuesten Tage hinein allen höheren Kulturbestrebungen spottenden Passivität: der trübe, graue, stumpfe Hintergrund im Bilde unseres Lebens, von dem große Taten wohl hier und da in leuchtenden Farben sich abheben, aber auch wie leuchtende Farben auf einem Bilde mit unsolider Untermalung immer wieder ertrinken und verbleichen.

In seiner ‚Naturgeschichte des Volks' schildert Wilhelm Riehl dieses Philisterium, dem doch die ungeheure Mehrzahl jener Volkheit angehörte, deren Ansprüche bei der Bildung des Theaters in Rechnung zu ziehen waren, zwar wenig schmeichelhaft, aber zutreffend, und zugleich doch ohne Voreingenommenheit. Gezwungen, hier wesentlich unerfreuliche Bilder der Volksgeschichte aufzudecken, und um der Gefahr zu entgehen, dabei schwärzer zu malen, als gerecht wäre, entlehne ich diesem Kulturforscher hier gern die Farben: Mit der Ohnmacht und dem Verzicht, eine öffentliche Meinung zu äußern, mit dem Dahinschwinden der Kraft, in irgend einer öffentlichen Angelegenheit sich selbst helfen zu können, geht einem solchen Volke auch die Fähigkeit verloren, die bewegenden Mächte des Lebens richtig einzuschätzen. Die vererbten religiösen und sittlichen Vorstellungen sinken zu leeren Konventionen herab, zu Vorschriften und Regeln einer allgemeinen gegenseitigen Nützlichkeit; in allem Handeln und Denken wird Vorsicht der Tapferkeit bestes Teil. Die Begriffe bürgerlich und gehorsam werden kaum noch getrennt; und da die bürgerliche Ehre im Gehorsam, im

Verzicht auf das nur den Großen Zukommende besteht, heftet sich an das Motto des Philisteriums „bürgerlich und ehrbar“ ein Nebenklang übler Charakterfeigheit. Was aller Gewalt und aller Entscheidung wirklich herrschender Macht gegenüber im Altertum als Tugend betrachtet wurde: das Dasein einzusetzen für die Idee der Volkswohlfahrt, das betrachtet der Philister als ein moralisches Verbrechen; statt der Toga trägt er den Schlafrock, statt des Marktes bevorzugt er die Stube, um hinter sicheren Wänden zu kannegießern. Nur die Politik gewinnt seinen Beifall, die ihm für den Augenblick das größte Maß von Bequemlichkeit und Ruhe verspricht; jeder anderen begnügt er sich, ein ergebenes Seufzen entgegenzusetzen. — „Dem Geiste des klassischen Altertums würde es entsprochen haben, den Philister mit Verbannung und bürgerlichem Tode zu bestrafen“, fügt Riehl schließlich hinzu. Wie aber — diese Frage drängt sich da doch unwillkürlich auf — wie aber konnte dann jemals der Wahn auftauchen, dieser Philister sei fähig, die verfeinerten Tugenden klassischer Sittlichkeit, die in der deutschen Dichtung wieder auflebten, freiwillig sich anzueignen oder selbst nur zu verstehen? Sein ganzer Sinn geht auf in einem gedankenlosen und oft idiotischen Respekt vor jeder Art Autorität, die mit äußerlicher Gewalt sich umkleidet. Wo die Majorität einer Meinung sich laut macht, da tritt er sofort gedankenlos hinzu „und erweckt, da er sich überall den Massen nachdrängt, vorweg den Verdacht, daß die Stimme der Masse die Stimme der Unvernunft sei“. Denn er hat nichts gelernt und lernt nichts, sein Urteil, sein Unterscheidungsvermögen zu stärken; „bei unseren Urgroßvätern“, sagt Riehl, „galt es sogar für unwürdig, sich um Gemeindepolitik zu bekümmern, nur wenn dahinten irgendwo weit in der Türkei die Völker aufeinander schlagen, fühlt der Philister sein patriotisches Gewissen zu bedenklicher Einkehr bewegt — und segnet Fried' und Friedenszeiten!“ — Weil nun aber dieser Philister mit seinen Sippen und Magen die „Masse“ repräsentiert, so erwacht in ihm, so demütig er sich sonst benehmen mag, doch regelmäßig dann das einzige stolze Gefühl, dessen er fähig ist, wenn er in seinem Majoritätsbedürfnis sich als das eigentliche Publikum fühlt, als das Volk. Und das ist immer der Fall in Sachen der Kunst, die er für sich geschaffen, über die zu urteilen und zu richten er berufen zu sein meint.

Man dürfte von vornherein Wehe rufen über eine Kunst, die dieses Publikum in seinem Krämergeist, in seiner platten Nützlichkeitsmoral, in seinem feigen Abscheu vor allem Außerordentlichen, von der Straße der Mittelmäßigkeit Abbiegenden zum Protektor und Erhalter braucht. Das durch die neuen Ideen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aller Menschen erweckte Vertrauen war in jener Zeit aber so groß, daß man an eine rasche Wandlung der im Philisterium verkommenen Volksseele fast unverbrüchlich glaubte und keiner anderen künstlerischen Macht einen so unmittelbaren Einfluß zuschrieb wie gerade dem Theater. Ohne Konzessionen, wie man sie Unmündigen zu

machen pflegt, schien jedoch auch dieser Weg nicht zu betreten; und sie mochten wenig bedeuten gegenüber dem großen Ziel, durch die Kunst die Erziehung des Menschen zur höheren Kultur bewirken zu können. Auch sollte wirklich solche Zuversicht gelohnt werden: auch der brave Philister schrieb nun bald Zitate aus Rousseau und Basedow in die Stammbücher und lernte aus Klopstock, Lessing, Goethe, Herder und Schiller schöne Sentenzen auswendig. War doch dieses Gebiet, die Dichtung und die schönredende Moral, das einzige, wo er ungefährdet mehr scheinen konnte, als er war, und boten die beflügelten Worte doch eine so wohlfeile Erlösung aus der steten Empfindung kleinlichen Grolls und der Minderwertigkeit. Lassalle hat später diese Neigung des Philisters geißelnd mit den Worten getroffen: „er schwärmt für unsere Dichter, weil er einige Verse von ihnen zitieren kann oder dieses oder jenes Stück von ihnen gelesen, — aber sich nie in ihre Weltanschauung hineingedacht hat". Auch damals war es doch gerade die Weltanschauung der Dichtung, die der Durchschnittsphilister, wenn nicht aus Neid, weil er sich nicht zu ihr erheben kann, so doch aus feindlichem Gefühl gegen die in ihr ausgesprochene Verurteilung seines engumgrenzten, verzichtenden Behagens eigentlich hassen mußte. Die Zeit vom Anfang der achtziger Jahre bis zu den Befreiungskriegen darf als eine Epoche solchen ausgeprägten Philistertums, dessen Geist das Niveau der bürgerlichen Kultur in den deutschen Städten bezeichnete, betrachtet werden. Wenn das Theater ein Spiegelbild der Zeit ist, so können wir für diese geringe Einschätzung des damaligen deutschen Publikums aus ihm den bündigsten Beweis schöpfen. — Natürlich aus dem Theater der Praxis, nicht aus dem der Literatur und der Wünsche. — Wir sehen die Dichtung der Jugend unserer Klassiker sich liebewerbend ans Herz des Volkes wenden: der Götz, der Werther, die Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe — sind das nicht im eminentesten Sinne volkstümliche Werke? Aber selbst ohne das Theater in Rechnung ziehen, das, wie gezeigt werden wird, auf die Dauer ganz versagte, drangen sie doch nicht ins eigentliche Volk. Der Boden ihrer Resonanz blieb der der gebildeten Kaste, die, über Deutschland verstreut, freilich zahlreich genug war, den kräftigen Widerhall zu geben, der einigen dieser Dichtungen wurde, die aber in den einzelnen Städten doch überall viel zu schwach vertreten war, als daß sich irgendwo ein besseres literarisches und namentlich dramatisches Interesse außerhalb der engsten Zirkel angekündigt hätte. Man hält dieser Anschauung Weimar, Jena, Berlin entgegen; von Ilmathen und Spreeathen spricht man im apologetischen Literaturstil —, wir werden sehen, wie es um das Theater an der Ilm und an der Spree zu dieser Zeit stand.

Da es einen selbständigen bürgerlichen Mittelstand, den erst die Entwicklung von Industrie und Handel schaffen konnte, damals noch kaum gab, beschränkten sich die gebildeten Stände, — vom Adel, der fast ganz im Hof- und Militärdienst aufging, überhaupt abgesehen —, auf die Beamtenschaft, die

Geistlichen, die Lehrer, auf Leute also, die, abhängig von dem herrschenden System, im wesentlichen doch ihr Denken und Empfinden mit der maßgebenden Moral, mit der „Staatsraison" im Einklang zu halten suchen mußten, die der neuen Ideenwelt daher nur zögernd sich erschlossen. Der Staat, die Gesellschaft, von denen sie selbst ein abhängigstes Teil waren, galt ihnen als das notwendige Ergebnis der geschichtlichen Entwicklung, aus dem man sich ein Zurück in frühere Zustände nicht mehr denken konnte, das gegen ein Ideal der Zukunft einzutauschen, nach dem Verlauf der revolutionären Bewegung wenig Verlockung mehr vorlag. Und doch war es eben dieser „Notstaat", wie ihn Schillers spätere philosophische Einsicht benannte, dem der Geist Kants den ‚Vernunftstaat' auf der Grundlage sittlicher Freiheit gegenübersetzte. Ein neues Reich sollte heraufgeführt werden: im Schleier der Schönheit zeigte es Goethes Dichtung als die gereinigte Menschlichkeit, kündeten es im Rausche jugendlich edler Begeisterung die zündenden Gestalten Schillers. Waren die Gegensätze, die hier zwischen Dichtung und Wahrheit sich enthüllten, auf der materiellen Basis jenes Lebens jemals ohne Rest zu versöhnen? Die Metaphysik, die Dichtung und eine philosophierende Naturbetrachtung sollten die Welt von dieser Basis fort ins freie Element des Gedankens, ins Licht der Freiheit heben und Herder rief ihr eine neue Seele wach mit den Urlauten des religiösen Empfindens der — wie von Rousseau — vollendet aus den Händen der Natur hervorgegangen gedachten Völker. Ein ideales Weltkunstwerk sollte an die Stelle historisch gewordenen Weltbildes treten. Wurde aber dieses Bedürfnis nach einer Welt der Schönheit und der Verklärung von der Allgemeinheit des Volkes empfunden? Daß es dem Philister nicht zu wecken war, begreift sich von selbst; doch selbst dem an der Moral der Nützlichkeit Haftenden mußte es eine gefahrdrohende feindliche Weltanschauung bedeuten. Und diesen Eindruck empfangen wir unzweideutig aus der zeitgenössischen Kritik der klassischen Dichtung und Philosophie.

Die oft aufgeworfene Frage, ob es heilsam für unsere Entwicklung gewesen ist, daß unsere beiden führenden Geister, Goethe und Schiller, und die ihrem Gedankenkreis enger Verbundenen den anfangs betretenen Weg der volkstümlichen Dichtung wieder verließen und dem höher erfaßten Weltbild durch Anlehnung an die Antike die höhere Form suchten, beantwortet sich durch die Betrachtung der Zustände aus dieser Perspektive von selbst. Unsere Dichter handelten hierbei füglich nicht nach Willkür, sondern aus einer sich ihnen schmerzlich aufdrängenden Einsicht: aus den realen Zuständen ihrer zeitlichen Umgebung waren die ästhetisch-ethischen Ideale ihrer Weltanschauung nun und nimmer überzeugend abzuleiten. Ihrem Sinne nach war der Dichter aber zu Höherem berufen, als nur seine Zeit, sei sie wie sie sei, mit ertüftelten künstlerischen Werten aufzuputzen und ihr gänzliches Unvermögen als eine nur unentwickelte Erscheinungsform ewiger Kräfte der Psyche in poetischen Schrullen

zu verherrlichen. Es ist ein leider immer wiederkehrender Irrtum, die reale Unterlage der Dichtung, deren Substrat, als ein entscheidendes Moment der Wirkung zu betrachten und der Form eine so große Bedeutung beizulegen: weder die Stoffe noch die Form der klassischen Dramen waren das der Zeit Unverständliche, sondern gerade die sittlichen Postulate, die die Dichter mit ihrer Darlegung der Empfindung vermitteln wollten. Der allbeseelende Monismus bei Goethe, die hohe ethische Forderung an die Menschenseele bei Schiller, das war das fremd und feindlich Empfundene. Das Publikum, das Volk jener Zeit konnte trotz Kant über den gröbsten materiellen Dualismus, der sein inneres wie sein äußeres Leben beherrschte, nicht hinaus; und man muß, wohl oder übel, den unsere nationale Eitelkeit freilich verletzenden Worten von Georg Brandes zustimmen: „Ein Publikum, daß sie (Goethe und Schiller) verstand, geschweige ein Volk, das ihnen Stoffe vorlegen, sozusagen Bestellungen bei ihnen machen konnte, fanden sie nicht vor“. Für die Gebildeten aber brachte die neoklassische Dichtung noch einen mächtigen Reiz: wieder um eine Stufe der Reife der alten Welt näher rücken zu können. So sehr lockte das vom Schutt der Barbarei, vom Staube der Scholastik immer mehr gereinigte Urbild der antiken Menschheit, über das sich der kühne Bogen einer Geisteskultur sondergleichen spannte, die man allerdings fehlerhafterweise zu ausschließlich aus den philosophischen und künstlerischen Überlieferungen des Altertums rekonstruierte und infolgedessen, den eigenen Wünschen entsprechend, im Sinne der modernen Anschauung zu sehr humanisierte.

Einen zweiten Vorwurf macht man der Dichtung unserer Klassiker aus ihrem Mangel an Patriotismus; Sybel sagt, „die großen Dichter und Denker waren der Überzeugung, daß der Patriotismus eine Beschränktheit und der echte Mann lediglich zu ästhetischer Bildung und humanem Weltbürgertum berufen sei“, und unser Reichshistoriker möchte gewiß nicht die damals mögliche Vaterländerei mit Patriotismus verwechselt wissen. Aber trifft der Vorwurf auf die Klassiker überhaupt zu und verehren wir nicht gerade in ihrer Dichtung den nach Selbständigkeit ringenden Geist, der ihrer Zeit eben mangelte? Riefen sie nicht die vornehmste aller patriotischen Aufgaben denen ins Gedächtnis, die sie zumeist vermissen ließen: den Fürsten und Mächtigen, die durch zwei Jahrhunderte alle nationale Eigenart erstickt hatten? Ist es nicht patriotisch im eigentlichsten Sinne, auf die Herstellung der sittlichen Integrität seines Volkes zu dringen? War in diesem Sinne ‚Emilia Galotti‘ nicht ein nationaler Protest gegen den höfischen Absolutismus, ‚Nathan‘ nicht ein solcher gegen den konfessionellen? Waren die ‚Räuber‘, ‚Kabale und Liebe‘ nicht Notschreie eines für seine Volkheit glühenden Geistes angesichts derselben Mächte und der Lüge der herrschenden gesellschaftlichen Konventionen, die das Vaterland entstellten? Will man mehr nationales Pathos, als Schiller seinem Marquis Posa verlieh, und war die Charakterisierung Philipps II. etwa eine unzeitgemäße Über-

treibung? Gab es nicht noch Fürsten genug, auch im Deutschland des 18. Jahrhunderts, die (nach Roschers Zitat) wie jener spanische König dachten: **il vaut beaucoup mieux avoir un royaume ruiné en le conservant pour Dieu et le Roi, que l'avoir tout entier au profit du démon et des hérétiques, ses sectateurs** — und die danach handelten? Bis zur Ermüdung hören wir immer wieder, wie verlassen Goethe von jedem billigen politischen Empfinden gewesen sei, derselbe Goethe, der — nebenbei bemerkt, als er schon „Geheimrat" war — das furchtbar ironische: „Könige tun nichts Niedriges" spricht und das noch schärfere: „Wie selten kommt ein König zu Verstand!" Nie wieder hat unsere Dichtung einen Aufschwung zum tragischen Heroismus genommen, wie in Egmonts letzten Worten, nie der sittlichen Schätzung die unüberwindliche innere Freiheit als ein köstlicheres Juwel gezeigt. Das alles war vorhanden, war Laut und Tat geworden, — aber in den Palästen und Schreibstuben in den Niederungen des Volks fehlte das Echo dafür, — nur von den ragenden Höhen, wo Charaktere gedeihen, hätte es kräftig widerklingen können.

Politische Ideale hohen Fluges konnten sich damaliger Zeit nur an eine kosmopolitisch fühlende Menschheit wenden. Sie fanden in einem frankfurtischen, weimarischen oder württembergischen Patriotismus keinen Raum. In einem deutschen . . ? wo war Deutschland, wenn nicht eben in den Gehirnen der paar tausend erleuchteter Menschen, die damals innerhalb der Grenzen des heiligen römischen Reichs deutscher Nation lebten. Das Deutschland, das wir heute zu haben meinen, in manchem Sinne aber immer noch erst gestalten sollen, das Vaterland eines Volkes von einheitlichem Charakter, von einheitlicher Sitte, das um die freie Entfaltung der ihm eingeborenen „höchsten Güter" Gut und Blut freudig einsetzt, das den Namen seines Gottes nicht unnütz im Munde führt, sondern als den Atem seines Lebens empfindet, das stets und überall bereit ist, die als heilig ausgerufenen Empfindungen in Taten zu wandeln, — dieses Deutschland hat uns allein der Genius deutscher Dichtung und Philosophie gezeugt und die furchtbarste Not hat es in den Stunden ihrer tiefsten Demütigung dem Schoße der Volkheit entbunden. Und eigentlich wieder nur der Volkheit jenes Staates, dessen patriotische Tugend, die durch des großen Königs Schule gegangen war, selbst unter der Mißwirtschaft des Nachfolgers noch nicht ganz wieder verkümmert war. Denn in den von vornherein sich aufgebenden und auch dem Werk der nationalen Befreiung nur lässig sich anschließenden Teilen des Reichs hatte das politische Schicksal der Unterwerfung unter das fremde Joch kaum eine andere Reflexion bewirkt, als die, „daß der Krieg entsetzlich viel Geld koste und eine Menge Leiden und Verdruß im Gefolge habe". „Entsagung und Verarmung", so schildert Sybel den Zustand jener Zeitstrecke weiter, „erstreckte sich durch alle Stände, Kummer und Mißtrauen, Demütigung lag auf allen Stirnen.

Die weitere Geselligkeit löste sich; niemand hatte die Mittel, niemand Lust dazu; die Familien schlossen sich ab, alle Verhältnisse wurden eng, gespannt, entbehrungsvoll". Das war die Dämmerung vor jenem einen Morgen der Größe, wo für kurze Zeit endlich einmal die Schranken der Stände niedersanken, weil die gleiche Not die Menschen einander menschlich näher gebracht und „einen tiefen Ernst, eine andächtige Erhebung in aller Herzen hervorgerufen hatte". „Jeder Gedanke, jede Herzensregung, die bis dahin in dem Volke gelebt hatte, alles mündete jetzt in den einen großen Strom ein, half ihn bestärken, klären, beschleunigen". Das Erleben dieser Stunde aber war doch nichts anderes als die leider nur zu kurze einmalige Erfüllung des sittlichen Vernunftstaates, den die Klassiker erstrebt hatten: Fichte lieh dem Idealismus einer vielumstrittenen und von der skeptischen Gleichgültigkeit der folgenden Jahrzehnte vielverrufenen transzendentalen Moral die gewaltig beredte Stimme und schmiedete ihn angesichts der ungeheuer scheinenden Tat der Notwendigkeit zum alles bewegenden Hebel der Begeisterung. Schleiermacher stimmte die Gemüter zu reiner, inniger Frömmigkeit, die in der Hingabe an die heilige Idee des Vaterlands ihre wahre Auferstehung feiere. Das hohe Lied der nationalen Freiheit, das Schiller im ‚Tell' gesungen, lieh nun die Schwingen vom Sturm und brauste hinab in die Tiefen, fegte einmal die Zipfelmütze vom Kopf des Philisters und scheuchte diesen selbst hinter seinem Ofen hervor. Mit diesem Aufschwung des Volkes war endlich — für eine kurze Zeit wenigstens — auch in den breiteren Schichten der Stolz auf das Geistesleben der letzten dreißig Jahre erwacht; und wie man nun die Männer verehrte, die das geistige Brot, das jetzt allein dem siechen Körper Kräfte lieh, geschaffen hatten: die Goethe, Schiller, Kant, — blickte man vertrauend auf die neuen Führer, auf Wolf, Savigny, Eichhorn, Fichte, — vor allem aber auf den Retterin der Not, auf des „Volkes Eckstein", den Verkünder einer neu zu begründenden Volkswohlfahrt, der zürnend ausgerufen hatte: „Man tötet, indem man die Bürger von aller Teilnahme der Verwaltung entfernt, den Gemeingeist und den Geist der Monarchie!" Furchtbar hatte sich die Wahrheit dieser Worte des Freiherrn von Stein schon bewährt, — durch Jahrzehnte und Jahrhunderte, — immer war man den anderen Weg gegangen und hatte die Entwicklung der nationalen Kultur unterbunden, wenn nicht erstickt. Endlich winkte nun dasselbe Ziel als Preis des Kampfes, zu dem die Dichtung der letzten beiden Jahrzehnte den Weg gewiesen hatte. Ein neuer, auf die sittliche Freiheit des Volks begründeter Staat sollte die Schule werden für den Charakter der deutschen Menschen.

* * *

Wenn hier aus den geistigen Bewegungen der klassischen Epoche summarisch einige besondere Tendenzen hervorgehoben werden, so sind es eben jene, die für das Verständnis der nun zu schildernden Vorgänge ins Gewicht fallen;

und wenn die versuchte Psychologie der Volkheit nur die allgemeinsten Züge berücksichtigt und unter diesen sogar mit besonderer Betonung die negativen, so braucht für beides wohl keine Entschuldigung vorgebracht zu werden: eine reichere Differenzierung der Weltanschauung in den Leistungen der einzelnen Vertreter der deutschen Renaissance würde in einer Geschichte der Literatur nicht fehlen dürfen, geschweige denn in einer der Philosophie, der Moral oder der staatlichen Entwicklung; wiederum würde man die Psychologie des Volks mehr in der der einzelnen Individuen aufsuchen müssen, wenn man Romane von der Bedeutung der ‚Wahlverwandtschaften‘, oder des ‚Wilhelm Meister‘ vom Standpunkt der allgemeinen Charakter- und Erziehungsprobleme betrachten wollte. Nach so vielfacher Betonung aber der Zusammenhänge der Massenpsyche mit den, man möchte sagen: konstruktiven Tendenzen des Theaters ist das hier angewandte beschränkende Verfahren wohl gerechtfertigt. Trotz aller Verschiedenheit in der Auslegung der Welt, in der Wahl der Wege, ist eben doch die Verschmelzung des historisch gewordenen „Notstaats“ mit dem von Philosophie und Kunst geschaffenen „Vernunftstaat“ als das hervorstechendste Ziel zu erkennen.

Mit der Wendung zur praktischen Politik, zum Neubau des Staates auf der Grundlage eines charaktervollen Volkes, waren die Ergebnisse der philosophischen Denkarbeit, die der ästhetisch-moralischen Untersuchungen, der historischen und kritischen Wissenschaften als Bausteine für den Zukunftsstaat, der jene Verschmelzung aufweisen sollte, erkannt und anerkannt worden. Dieses Ziel zu erreichen war das Theater in der langen Vorbereitungszeit zum Mittel, die Geistes- und Charakterbildung des Volkes zu befördern, ausersehen worden. Die lebhaftere Teilnahme der Dichtung und der Kritik an der Schaubühne der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand unter dieser Tendenz. Wie es aber im Zug dieser Zeit lag, die rein geistigen Resultate der Spekulation in eine praktische Glückseligkeitslehre umzusetzen, so faßte man auch das von einem zu erstrebenden Kunsttheater ausströmende Element der Bildung zunächst fast ganz als praktische Moral. Die Bühne sollte eine Schule der „Tugenden“ sein; und unter diesen Tugenden stand die der Einordnung in die sozialen Pflichten an bevorzugtem Platz. Die höhere ethisch-ästhetische Bedeutung des dramatischen Kunstwerks, als einer Auslegung der Welt nach ihren inneren, in der Menschenseele sich offenbarenden Gesetzen, der evolutionistische Charakter des Dramas, sein revolutionäres Element, wurden nur von wenigen Erleuchteten erfaßt. Wir sahen Lessing hier auf die Grenzen seiner geistigen Natur stoßen; wie nahe er auch philosophisch an den Idealismus Kants herankam, blieb er als Dichter und Dramaturg doch immer am „Tugendhaften“ hangen. Höher schon war Schillers ethische Begründung seiner Dramaturgie zu werten: er wollte die individuelle Freiheit und Sittlichkeit als Postulate einer künstlerischen Weltauslegung schließlich doch, wenn auch auf einem Umwege, dem

höheren Zwecke, dem Volksganzen, der Bildung des neuen Staates zugute kommen lassen.

In dem Aufsatz ‚die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet‘, 1783 in Mannheim unter dem Einfluß der ziemlich einseitig konservativen Auffassung der Dichtung und der Bühne, die Freiherr von Dalberg dort vertrat, entstanden, ist der Dichter zu Ungunsten seines früheren intuitiv viel freieren und auch künstlerisch reineren Standpunktes der Sprache seines Milieus unterlegen. Diese Schrift ist bemerkenswert engherzig und hält sich ganz in dem Freimaurerstil, der für den Kreis der Mannheimer Schauspieler so bezeichnend ist. Es ist der Schiller des ‚Fiesko‘, der seine reine poetische Empfindung und seine Ethik mit unverarbeiteten politischen Abstraktionen unheilvoll verquickt, — noch nicht der Dichter des Wallenstein und selbst noch nicht der Verfasser der ‚Briefe zur ästhetischen Erziehung der Menschheit‘, der hier spricht. Die Grundzüge der in der ‚Rheinischen Thalia‘ befürworteten Reform aber waren doch das Echo einer an vielen Orten schon bemerkbaren Bewegung, die freilich mit mancherlei Pedantismus ästhetischer und moralischer Art sich verquickt hatte. Insofern ist dieser Aufsatz ein wichtiges Dokument mehr der Zeit als des Geistes seines Verfassers und von vorstechender Bedeutung ist eben der hier zum erstenmal mit besonderem Nachdruck betonte Vorschlag, der von nun an ein problematischer Programmpunkt aller Theaterreformbestrebungen bleiben sollte: der Staat, als erziehender Vater der großen Volksfamilie, habe sich des Theaters anzunehmen, seine geistige aber auch seine wirtschaftliche Gebahrung als Sache des Staatshaushalts zu behandeln.

Voraussetzung für diese Forderung war auch hier der Glaube an die Lehre Rousseaus von der ursprünglich unverwüstlich guten Volksart. Auf diesen Glauben gestützt, meinte man dem Staat mit der Überweisung dieser Pflicht auch keinerlei materielle Opfer zuzumuten: das Volk selbst in seinem Bedürfnis nach echter Kunst würde die wirtschaftlichen Bedingungen eines nationalen Kunsttheaters mit Leichtigkeit erfüllen. Die Erfahrung mit dem Hamburger Nationaltheater hatte diese Zuversicht nicht zu erschüttern vermocht, wie hundertfältige ähnliche Erfahrungen im kommenden Säkulum die Schwärmer für das deutsche Staatstheater nicht zu entmutigen vermocht haben; zudem aber schien damals gerade in dem abgelaufenen bedeutungsvollen Jahrzehnt die Welt um so viel besser und reifer geworden, daß eine so weittragende Veränderung der Zustände nur gerechtfertigt erschien, namentlich aber drang aus Wien her die Kunde von den bereits angebahnten Bühnenreformen Josephs II.

Unter den „Prinzipalschaften“ war der Bankrott oder das Herabsinken zur Afterkunst fast immer das Schicksal der Bühnen gewesen; schon Lessing sagte von dieser Organisation, sie habe „eine freie Kunst zu einem Handwerk herabgesetzt, welches der Meister mehrenteils desto nachlässiger und eigennütziger

treibt, je gewissere Kunden, je mehr Abnehmer ihm Notdurft oder Luxus versprechen". Auch er hatte behauptet, eine Veränderung dieses Zustands würde leicht und geschwind alle anderen wünschenswerten Verbesserungen erwachsen lassen. Die Theorie stand also fest; und da zu jener Zeit die Nation nur in der dynastischen Spitze existierte, ging man mit den Reformvorschlägen an die Fürsten, die ja nach den Mustern des großen Friedrich und des zweiten Joseph den Staat als dessen erste Diener repräsentieren sollten. Das war ein bemerkenswertes Moment in der Entwicklung des deutschen Theaters und ein zum Teil verhängnisvolles: statt der Staatstheater erhielt Deutschland seine „Hoftheater".

Daß die Fürsten gelegentlich neben der italienischen Oper dem deutschen Theater einmal das Gastrecht einräumten, wurde erwähnt: einige hatten sogar der deutschen Theatersache eine weitergehende Teilnahme nicht vorenthalten: in Mecklenburg war die Schönemannsche Truppe subventioniert worden und in Sachsen bürgerte sich der Brauch ein, den zu Hofkomödianten avancierten Schauspielergesellschaften dauernde Unterstützungen zu gewähren. Zur eigentlichen Bildung eines Hoftheaters, dessen ganzer wirtschaftlicher Betrieb unter fürstliche Verwaltung genommen wurde, war es im Jahre 1775 in Gotha gekommen, wo jedoch der Tod des Herzogs dieser ersten Hofbühne nach drei Jahren schon wieder ein Ende gemacht hatte. In durchgreifender Weise aber und zu einem festen System erhoben, wurde die landesväterliche Verpflichtung dem deutschen Theater gegenüber erst in Wien von Joseph II. anerkannt und durchgeführt: freilich, wie alle auf schnelle Vollendung seines Musterstaats zielenden Einrichtungen dieses Fürsten, mit überstürztem Eifer und ohne zulangende Prüfung der vorhandenen Kräfte.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß in den beiden größten Städten Deutschlands, in Berlin und in Wien, der rohe Charakter des deutschen Theaters sich am längsten behauptet hat; doch ist sie am Ende erklärt durch die in diesen Hauptstädten angesammelte größere Masse eines bunten Proletariats und durch die stärkere Differenzierung der Gesellschaftsschichten überhaupt. Die gebildeten Klassen wurden hier wie dort in die höfische Kultur hineingezogen und blieben daher der deutschen Kunst länger fremd und fast feindlich, während die bürgerlichen und unteren Stände, um die Vergnügungen der Großen, in ihren Stil übersetzt, nachzuahmen, das deutsche Theater als ihre Domäne betrachteten. So mußte es sich natürlich dem Geist und dem Geldbeutel seiner Auftraggeber anpassen. In Wien namentlich hatte sich eine breite Kluft gebildet zwischen dem zahlreichen um den Kaiserthron gescharten Adel, der mit den Beamten, den Gelehrten und den Militärs die Hofgesellschaft bildete, und dem eigentlichen Volk. In gewolltem Gegensatz zu den bald zopfig steifen, bald prunkvollen Veranstaltungen der Aristokratie empfand dieser Wiener Volksschlag eine Genugtuung darin, seine

Vergnügungen dazu ausarten zu lassen, was der Urwiener schon eine „Hetz“ nannte: die vor allem mochte er auch in seinem Theater, im Volkstheater nicht entbehren. Nirgends feierte Hans Wurst ein so vergnügtes Dasein, nirgends bewies er eine so zähe Lebenskraft wie in der Kaiserstadt an der Donau. Stranitzky, Prehauser, Joseph Felix Kurz, nach einer zufälligen Rolle des Hans Wursttypus kurzweg „Bernadon“ genannt, dann der berühmte Pantalon Leinhas: diese Namen haben in der Geschichte des Wiener Volkshumors noch heute goldenen Klang. Die Stegreifkomödie mit dem Harlekin als Hauptmatador, bald weiter ausgeputzt mit Gesangsstückchen, später mit burlesken Duetten, Terzetten und Ensembles, hielt sich in der Gunst des Wiener Volks um so fester, als hier zeitig auch für sinnliche Befriedigung der Schaulust Sorge getragen wurde. Im Norden hatte sich das deutsche Wandertheater fast puritanisch einfach gehalten; auch, wo es zu festen deutschen Bühnen kam, verzichtete man auf der italienischen Oper vorbehaltene Ausstattungskünste. Anders in Wien, wo das Volkstheater schon sehr frühzeitig zu dekorativen Reizmitteln, zu Zauberwerk und phantastischem Aufputz der Allegorien neigte. Die reichste und reifste Periode des Volkstheaters unter dem Stern Ferdinand Raimunds stand auf einer längst vorhandenen Entfaltung sinnlichen Reizes in der Bühnenkunst.

Das sinnfällige Element blieb für Wien sogar die Hauptsache und zeigte sich stärker als der doch sonst überall vordringende Geist der bürgerlichen Komödie. Während im übrigen Deutschland das Theater an ‚Minna von Barnhelm‘, am ‚Deutschen Hausvater‘, an ‚Miß Sara Sampson‘ sich bildete und das Publikum an diesen Stücken sich moralisch erbaute, während die Kritik Lessings anfing, Ehrensache der Bildung auch des bürgerlichen Menschen zu werden, behaupteten die Wiener weiter ihre Vorliebe für ‚Die getreue Prinzessin Pumphia und Hans Wurst, der tyrannische Tartar-Kulikan‘, für ‚Bernadon, der weynende Amant und Hans Wurst der Coupler von des Herodes seiner Frauen, der Mariamne‘. Diese paar aus der langen Reihe auf gut Glück herausgegriffenen Titel Wiener Volksstücke genügen, die Art des Behagens zu kennzeichnen, das hier dauernd sich ausbreitete, und den Geist, der diese Liebe zur Kunst beschwor: auch hier war es der des Philisteriums, aber eines lustigeren, als es sonst in Deutschland gedieh, eines, das die Scheu vor ernster Erfassung der Lebensaufgaben nicht unter moralischer Sentimentalität versteckte, sondern durch eine groteske und nicht selten auch rohe Parodierung des Lebens von sich abtat, eines, das auf seine „Hetz“ unter keinen Umständen verzichten wollte. Ein Gang durch den heutigen Wurstelprater in Wien zeigt, daß diese Neigungen sich wenig geändert haben.

Maria Theresia, die gute Kennerin ihres Volkes, wußte, daß seinem heiteren Temperament viele treffliche Gemütseigenschaften und gute Anlagen sich vermählten, daß aber wirtschaftlicher Sinn und Trieb zu weiterer Bildung,

Eigenschaften, die namentlich das Volk ihres großen Widersachers stark gemacht hatten, schwach entwickelt waren. Sie suchte daher zeitig der in Tollheit überschlagenden Laune Dämme zu bauen und das Belustigungsbedürfnis in solidere Bahnen zu lenken. Von ihr wurde in Deutschland die erste Zensurbehörde eingesetzt. Dieses vielberufene Institut empfing hier jedoch, im Gegensatz zu seinem später sich entfaltenden Charakter, das ausgesprochene Mandat, eine Entwicklung der Kunst heraufzuführen. Unsinn und Gemeinheit sollten von der Bühne verbannt sein; die Schauspieler sollten sich „aller Unanständigkeiten und widersinnigen Ausdrücke enthalten". Bei der ersten Übertretung dieser Vorschriften wurde ein Verweis, bei der zweiten vierzehntägige Haft und bei der dritten — lebenslänglicher Festungsarrest angedroht. Das klang so hart, daß es beinahe nicht ernst sein konnte. Aber die Kaiserin blieb nicht bei der Abwehr stehen; sie hob die Privilegien der Unternehmer auf und unterstellte das deutsche Theater dem Magistrat, der es „auf einen gesitteten Fuß setzen" sollte. Auch versprach sie sogar für etwaige Verluste einzustehen. Diese weitgehenden und in Deutschland noch einzig dastehenden Pläne scheiterten jedoch, weil die dem Theater beorderten Pfleger der Erfahrung und Begabung ermangelten und die Mißwirtschaft eher mehrten als minderten. Eine Kommission nach der anderen, aus städtischen und Hofbeamten gebildet, regierte an der unglücklichen deutschen Komödie herum, bis endlich die Stadt die ihr zugeschobene Verantwortung wieder von sich abwälzte und das Sorgenkind den Händen kunstliebender Hofkavaliere, die in einer Zwitterstellung, halb als Pächter, halb als bestellte Intendanten, fungierten, allein überlassen blieb. Zu dieser Tätigkeit drängten sich merkwürdiger- und bezeichnenderweise zumeist Italiener, die kaum die deutsche Sprache verstanden und in ihrer Vorliebe zu Harlekins-Kunststücken den kaiserlichen Intentionen oft geradezu Hohn sprachen. Es zeigte sich also auch hier, daß selbst die Stabilität und wirtschaftliche Sicherheit, deren die Bühne sich endlich einmal erfreuen konnte, ihr an und für sich noch kein Gedeihen verbürgten: nach wie vor versagten, wie das Publikum, so Künstler und Leitungen. Die Institution allein tat es nicht; aus sich selbst heraus wollte die Bildung, die man wünschte, nicht in gesunde Formen wachsen.

Die für die deutsche Schaubühne schaffenden Kräfte waren so gründlich verroht, daß eine nachhaltige Erziehung, selbst auf Kosten der Ursprünglichkeit, nicht länger hintangehalten werden konnte. Das war wohl überall vonnöten, aber nicht überall fand sich zur rechten Stunde die geeignete Persönlichkeit zu diesem Erzieheramt. Seit Velthen und der Neuberin hatte sich kein pädagogisches Talent dem Theater mehr zugesellt, — denn ein solches war auch Lessing nicht gewesen, dem dazu schon die wichtigste Eigenschaft: die Geduld, langsam zu entwickeln, fehlte. In Wien aber erstand dem jungen deutschen Theater endlich wieder ein solcher Erzieher in dem unermüdlich planenden und

mit gebildeter Kritik eingreifenden Joseph von Sonnenfels. Dieser Mann von jüdischer Abkunft, der sich als Professor und Regierungsrat unter Maria Theresia und unter Joseph in den verschiedensten Fächern gediegene Verdienste erworben hat, ging mit fester Zähigkeit auch an die Aufgabe, die Reform des deutschen Theaters im Sinne seiner Herrin durchzuführen und verstand es, eine Partei gleichgesinnter Männer für diesen Plan zu gewinnen. Zwar erntete er reichlich Spott und Hohn, wurde auf der Bühne selbst, die er bevormunden wollte, als komische Figur lächerlich gemacht, ging aber unbeirrt seinen Weg weiter und nahm, um von der wichtigsten Stelle aus das Gute bewirken zu können, das ominöse Amt des Zensors auf sich selbst, bis er auf seine dem Kaiser gemachten freimütigen Vorschläge hin zum Dramaturgen des Theaters bestellt wurde. Die Oberleitung behielt der Pächter, der Graf Kohari. Die Entwicklung des deutschen Theaters tat einen entscheidenden Schritt vorwärts durch diese Einrichtung, die durchaus gedeihlich genannt zu werden verdient, weil von ihr das erste Licht in das Chaos trüber Zustände fiel. Die Partei, die Sonnenfels unterstützte, umfaßte eine nicht geringe Anzahl ernsthaft gesinnter, aber freilich nur mäßig talentierter Männer aus dem Adel, aus dem Beamtenstand, die sich mit Eifer auf die deutsche dramatische Dichtkunst verlegten. Kaiser Joseph selbst debütierte als Dramaturg, indem er Schillers ‚Fiesko' für sein Nationaltheater bearbeitete. Dichtende Schauspieler — unter ihnen die beiden fruchtbaren Stephanies — halfen im gleichen Sinne auf dem Gebiete der bürgerlichen und der Volksstücke. Das Streben all dieser Kräfte war, die deutsche Kunst vor allem gesellschaftsfähig zu machen, wozu sie es im ganzen übrigen Deutschland noch nirgends gebracht hatte. Aber immer wieder durchkreuzten finanzielle Schwierigkeiten dieses Vorhaben, so daß Joseph endlich, nachdem der Liquidator des Grafen Kohari, ein Graf Keglewitsch, dessen Pachtperiode mit 60000 Gulden Schulden abgeschlossen hatte, den letzten Schritt tat und die deutsche Bühne direkt unter den Schutz und die Verwaltung der Krone nahm.

Das Kärnthnertor-Theater, das als ehemaliges städtisches Eigentum nach einem Brande vom Hofe neu aufgebaut und übernommen worden war, überließ der Kaiser der freien Konkurrenz; das deutsche Schauspiel aber zog er in sein Haus „nächst der Burg", wo es seine dauernde und zu hohem Ruhm gelangende Pflegestätte fand. Den Titel „Hoftheater" schaffte er ab: das Theater sollte der Nation, nicht dem Hofe dienen, Nationaltheater heißen und „zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredelung der Sitten" wirken.

Diese heute noch gern gebrauchte Devise: zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredelung der Sitten, wäre jedoch auch hier nur ein leeres Wort geblieben, wenn in Wien nicht eine glückliche Besonnenheit die anderwärts im Schwange befindliche Sucht nach deutscher Originalität erzieherisch beschränkt hätte. Hier wenigstens wurde auch das ästhetische Prinzip

neben dem sittlichen gepflegt: das hat dem Wiener Theater, dem Burgtheater besonders, seinen sich immer behauptenden Stil geschaffen. Das französische Theater, das sich im „Ballhaus", wie damals das Theater nächst der Burg noch hieß, ein Jahrhundert lang entfalten durfte, war freilich 1771 schon entlassen worden. Aber die Dramaturgen der deutschen Bühne waren in Wien nicht so töricht wie sonst überall, nun auch keinen Stein von dem gefestigten Gefüge der französischen Kunstmethode auf dem anderen zu lassen; die Schauspieler wurden im Gegenteil sehr ernstlich angewiesen, der Reife der französischen Genossen nachzueifern, wie denn überhaupt gar nicht nachdrücklich genug betont werden kann, daß das zu hohen Ehren in der Geschichte gelangte josephinische Nationaltheater in allem dem französischen Muster nachgebildet war. Von den Franzosen stammte auch die wichtige, noch heute am Burgtheater bestehende Einrichtung des Regieausschusses: eine Anzahl der reiferen Schauspieler teilte sich in die Aufgaben der Leitung als „Wöchner", wie sie in treuer Übersetzung des französischen semainier genannt wurden; die Wöchner gemeinsam besorgten die Geschäfte, prüften insbesondere die Stücke und schlugen die geeignet erscheinenden vor, wobei ihnen zum Grundsatz dienen sollte, „nichts als gute, regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen" aufzunehmen, und führten über alle diese Vorgänge und Beratungen ein Protokoll, das dem Intendanten, damals dem Fürsten Khevenmüller, wöchentlich vorgelegt werden mußte. Die Leitung der Proben auf der Bühne fiel dem diensttuenden Wöchner als Pflicht zu.

In der Praxis allerdings blieb dieses Prinzip der Parität, das, echt rousseauisch, gleiche geistige und gleiche moralische Befähigung voraussetzte, nicht lange unerschüttert: die intelligentere, temperamentvollere Kraft riß früher oder später die Initiative an sich und so bildete sich aus dieser Theaterordnung allmählich, anonym oder offiziell, das Amt des Oberregisseurs oder des artistischen Leiters heraus. Der Erste, der am Wiener Nationaltheater diese Befugnis überkam, war der Schauspieler Müller, dem Joseph aus dem Feldlager bei Königgrätz den Befehl überschickte, sogleich nach Hamburg zu fahren und Brockmann, der dort eben als Hamlet seine durch ganz Deutschland schallenden Triumphe feierte, zu sehen und zu engagieren. Auch sonst sollte er neue Talente für „unser Theater" zu gewinnen suchen, wozu denn Müller vom Minister Fürsten Kaunitz noch weitere Verhaltungsmaßregeln empfing, unter denen die folgende recht bezeichnend für die Auffassung der Kunst von seiten der Großen erscheint: „Der Liebhaber darf keinen hervorragenden Bauch haben — dagegen reine Mundart und jeglichen Anstand".

Das wichtigste Ergebnis von Müllers Reise war die mit Lessing angeknüpfte Verbindung, dessen Rat dem Reformkaiser zuteil wurde. Lessing sah alles Gedeihen der Bühne in der Gewinnung guter deutscher Originalstücke, zu deren Anregung er ein Preisausschreiben zu veranstalten vorschlug.

Der Dichter des ausgezeichneten Stückes sollte die dritte Einnahme desselben als Honorar empfangen, — eine zu jener Zeit ganz außerordentlich erscheinende Belohnung geistiger Arbeit. Lessings Rat wurde jedoch erst im Jahre 1794 befolgt — und ohne einen Gewinn zu bringen. Der Glaube aber, durch solche Preisausschreiben dramatische Dichter groß ziehen zu können, blieb seit jenem Vorgang, trotz immer wieder sich ergebender Mißerfolge, ein Grundartikel dramaturgischer Weisheit: es gehört zur Psychologie des deutschen Theaters, daß es von hundertmal als Irrtum erkannten Maßnahmen doch nicht lassen kann.

Nach mancherlei Versuchen während der ersten drei Jahre war 1779 das josephinische Theatergesetz in Kraft gesetzt und damit für die neuen Theaterbildungen im Reich die als ideal betrachtete Norm aufgestellt worden, die vielerlei Nachahmung erfahren sollte. Die Bestellung eines Kavaliers zum Intendanten, dem ein Beamter des Rechnungsfaches als Vizedirektor zur Seite stand, die eines weiteren Beamten zur Ausübung der Zensur — die also vom Theater selbst und nicht, wie später, von Organen der Polizei geübt wurde — war das Charakteristische dieser Einrichtung; die eigentliche künstlerische Leitung unterstand dem „Inspizientenausschuß“, das heißt den immer auf ein Jahr aus der Schauspielergesellschaft und von dieser selbst gewählten Wöchnern. Heute ist der Inspizient des Theaters der die Anordnungen des Regisseurs und den äußerlichen Gang der Handlung überwachende Gehilfe der Regie; jener Ausschuß würde also nach heutigem Brauch „Regieausschuß“ genannt werden müssen. Die fünf Vorstände des Ausschusses wechselten monatlich in ihren Obliegenheiten, worin eine praktische Verbesserung der französischen Vorlage, die wöchentlichen Wechsel vorsah, sich ausdrückte. Der den Dienst leitende „Inspizient“ besorgte die täglichen Geschäfte, setzte die Proben an, übte die Strafdisziplin und führte die Korrespondenz; ein zweiter war Protokollführer, ein dritter übernahm die dramaturgischen Geschäfte, der vierte hatte die Aufsicht über die Bühne und der fünfte war je für einen Monat vom Dienste frei, hatte aber den Sitzungen des Ausschusses beizuwohnen. Dies die Organisation, die sich trefflich bewährte, — solange ein fester und reiner Wille von oben sie beseelte.

Das Wesentliche dieser Reform blieb freilich immer, daß dem Theater die wirtschaftliche Sorge abgenommen war, oder doch abgenommen schien, weil die künstlerischen Leiter mit ihr nichts mehr zu tun hatten; sie fiel dem Vizedirektor zu, der zwar nur den ökonomischen Standpunkt vertreten sollte, der in der Praxis aber, wie leicht vorauszusehen gewesen wäre, schließlich doch oft der einflußreichste Mann der Leitung wurde, je nachdem er das Gewicht seiner Gründe in Form von Überschüssen, die selten, oder von Defizits, die sehr häufig, wenn nicht die Regel waren, an der richtigen Stelle geltend machen konnte. Am josephinischen Theater war sein Einfluß zunächst ausgeschaltet: die künstlerische

Leitung hatte eine feste Stütze in der kaiserlichen Absicht, das Theater der Nation, die Nation dem Theater zuzuführen. Diese Schöpfung war daher auch des erziehungsfreudigen Kaisers höchster Stolz, sie seinen Gästen vorzuführen ihm eine besondere Freude, obwohl die künstlerischen Leistungen noch Jahre hindurch recht mäßige waren. Wie in anderen Dingen war es auch hier der programmatische Charakter des Erreichten, der Joseph vor allem Genugtuung gab.

Dem jungen Nationaltheater fehlte als Wichtigstes ein hinreichendes Personal. Als hervorragendere Kraft jener ersten Epoche ist nur Joseph Lange zu nennen, der gefeierte Held des jungen Burgtheaters, der ihm als hochgeschätzter Nestor bis 1810 angehört hat. Bei der Ausbildung des Stils scheint man das französische Muster gar zu wörtlich nachgeahmt und das eigentümliche Pathos der französischen Tragödie auch auf das deutsche Prosa- und Versstück übertragen zu haben; die Kunst der Charakteristik dagegen war noch durch keine bedeutendere Erscheinung vertreten. Lessing, der Wien — allerdings bevor das neue Regime in Kraft getreten, im Jahre 1775 — besuchte, nannte die Schauspieler „pomphaft und tönend in der Sprache, übertreibend in Bewegung, Ausdruck und Gestikulation, ohne feinere Einsicht in den Verstand der Charaktere und sogar oft nachlässig in der Bezeichnung des gemeinen Sinnes der Worte". Mit Brockmann und Rosalie Rouseul erst stiegen dem Nationaltheater seine helleren Sterne auf, — der Held und die Heroine, diese beiden Typen, die seitdem dem Burgtheater fast immer seine Prägung geben sollten. Im Jahre 1781 trat dann Friedrich Ludwig Schröder in den Verband, der den Ton der Bühne jedoch zu sehr auf seine Person zu stimmen und sie literarisch mit seinen, selbst damals schon oft zweifelhaft empfundenen Heilstaten beglücken wollte. Joseph schätzte ihn hoch; aber der Ausschuß sah in ihm seinen Feind und namentlich die glücklichere Rivalität Brockmanns trieb ihn nach vier Jahren wieder fort. Schröder mußte, wie wir sehen werden, auf eigenem Boden stehen; er war Manns genug, eine eigene Theaterkultur hervorzurufen.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß sie, mit zu großer Anspannung und zu heftig ergriffen, umso eher sich wieder lockern. Selbst wo die feindlichen Intriguen, denen so viele Taten Josephs zum Opfer fielen, fehlten, blieb dieses Schicksal den kaiserlichen Bildungen nicht erspart. Wie andere war eben auch diese verfrüht, nicht genügend in den wirklichen Zuständen und viel zu sehr auf einen vorausgesetzten Idealismus der Schauspieler und des Publikums begründet. Die Ausschußordnung versagte im gleichen zunehmenden Maße, als einzelne Mitglieder, von der Gunst einer Partei der Wiener Gesellschaft emporgetragen, sich überhoben, andere, darüber mißmutig, dem gemeinen Wohl entgegen zu arbeiten anfingen. Auch die Republiken des Theaters liquidieren in der Regel zu Gunsten eines Cäsars: in Wien hieß dieser

Ursupator Brockmann, der seinen Ehrgeiz erst befriedigt sah, als er 1789 zum Direktor ernannt wurde, — in Mannheim, das in seiner Nachahmung als Pflanzschule des josephinischen Theaters nun zu betrachten ist, hieß er Iffland.

Der Gedanke zur Bildung des Mannheimer Nationaltheaters ging von einem Manne aus, der unstreitig zu den wenigen großen Wohltätern der deutschen Bühne zu zählen ist, von Heribert Reichsfreiherrn von Dalberg. Auch er unverkennbar ein josephinischer Charakter, literarisch mehr ehrgeizig als begabt, aber voll warmer Neigung für die Künste und von ehrlichem Eifer beseelt, die Kultur seines vom Kurfürsten Karl Theodor beherrschten Vaterlandes zu heben. Als er das Muster des Wiener Theaters für die Begründung einer ähnlichen Nationalbühne in Mannheim aufgriff, lächelte ihm dazu das Glück — dieser große Helfer in allen Theaterdingen, die gelingen! —, aus dem just brotlos gewordenen Personal des eben aufgelösten gothaischen Hoftheaters eine Anzahl Talente rasch gewinnen zu können, die in der damals besten Schule, bei Ekhof, erwachsen, die verheißungsvolle Jugend der deutschen Schaubühne vertraten: neben Kräften, deren Namen die Geschichte des Theaters mit Stolz bewahrt, neben Beck, Beil, neben der schon von Hamburg her berühmten Seyler-Hänsel und der Brandes, tritt nun auch August Wilhelm Iffland in die Erscheinung, an dessen Künstlerschaft und an dessen Charakter später die fruchtbarste Werdezeit des Berliner Theaters sich knüpfen sollte.

Die klassische Epoche des 1779 begründeten Mannheimer Theaters ist im Gedenken der Nachwelt geweiht durch die Bühnengeburt eben jenes Dramas, das am entschiedensten den Geist einer neuen Zeit atmete, durch die Erstaufführung der ‚Räuber‘ am 13. Januar 1781. Zum erstenmal loderten von einer deutschen Bühne herab Flammen wirklicher Begeisterung in die Zuschauermenge; eine Glut, wie sie allen geschichtlichen Überlieferungen nach zu gleicher Temperatur kein Drama, keine Schauspielkunst vorher je zu schüren vermocht hatten und kaum je wieder vermögen sollten. „Das Theater glich“, nach der Aussage eines Augenzeugen, die Anton Pichler zitiert, „einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Tür. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!“ —

Unrichtig jedoch ist es, den Begriff „Mannheimer Schule“ an den Stil der jugendlichen, stürmischen und revolutionären Dichtung Schillers und der der damaligen Jüngsten zu knüpfen; die Mannheimer Schule ist der Stil Ifflands, derselbe, den dieser Meister später nach Berlin verpflanzte: der naturalistische, an der englischen und französischen Familienkomödie erzogene Realismus, die breite niederländische Kleinmalerei des Lebens, der Triumph der Nuance, — nicht der der Begeisterung. Noch ist die Biographie Ifflands nicht geschrieben worden, — die für das Theater lehrreichste, die geschrieben

werden könnte —, noch immer wird Ifflands Bedeutung zu ausschließlich nach dem bemessen, was er selbst über sich geschrieben hat. Bei aller Schätzung seiner zweifellos bedeutenden Kraft in dem seinem Talent gezogenen Kreise, die die Bewunderung eines Goethe errang, kann jedoch nicht übersehen werden, daß eine unheilvolle Eitelkeit sich dieser Kraft gesellte und daß Iffland, zur Macht gelangt, den Bezirk seines Vermögens zum Maß der Dinge überhaupt machte. Um den Weg gehen zu können, den er ging, waren ihm Eigenschaften nötig, von denen das tugend- oder zigeunerhafte Komödiantentum des 18. Jahrhunderts freilich noch keine Ahnung gehabt hatte. So erkennen wir in Iffland den Erfinder jener Schauspielerreklame, die nicht mit den plumpen Mitteln wohlfeil oder teuer bezahlter kritischer Lobhudeleien, mit Ovationen, Kränzen und ausposaunten Ehrenbezeugungen betrieben wird, die vielmehr feinere, stillere, aber auch weiterführende Wege aufzuspüren weiß. Keiner vor ihm verstand es so wie er, die Vorstellung von sich lebendig zu machen, eines restlos von den edelsten Motiven für das Heil der Kunst, von tiefsinnigem Ernst und ruhelosem Sinnen nach dem Wesen der Sache beseelten Priesters der Poesie und der Moral, die ja zu einem Ideal zusammenflossen. Er erfand die Reklame der Insinuation; und während sich das deutsche Schauspiel bis dahin bemerkenswert bürgerlich, ja demokratisch gebärdet hatte, bot Iffland alles auf, daß er und seine Kunst in den vornehmen und einflußreichen Kreisen als Ebenbürtige betrachtet würden. Immer neue Mittel sann sein brennender Ehrgeiz zu diesem Ziele aus und seine mählich zu den feinsten Diplomatenkünsten herangereifte Klugheit schob sacht aber unvermeidlich das ursprünglich stark wallende künstlerische Temperament beiseite. Er war nicht der in seiner Kunst aufopferungsvoll den Großen sich anschließende Streiter für die ästhetisch-sittliche Wiedergeburt des Vaterlands, der er scheinen wollte, — er war ein gerade in den Instinkten der Masse festwurzelndes Talent; worauf es ihm ankam, das war nicht eine künstlerische Kultur des Theaters, sondern die Nobilitierung der Schauspielerei. Dieses Ziel hatte er im Auge als Schüler Dalbergs, als Meister der Mannheimer Jünger, als fruchtbarer Theaterdichter und endlich als Generaldirektor der Berliner Nationalbühne.

Wenn die josephinische Einrichtung des Theaters auch in Mannheim keine Lebenskraft bewies, so lag das nicht daran, daß Dalberg, der Intendant, ihre freie republikanische Entwicklung unterbunden hätte, sondern eben an der Überwucherung des schauspielerischen Virtuosentums, das den wichtigsten Charakter der Bühne, den literarischen, nur seinen Zwecken angepaßt zu bestimmen suchte. Als das nicht ganz gelingen wollte, strebte Iffland mit allen Kräften von Mannheim weg, dahin, wo er in diesem Sinne der uneingeschränkte Herr war. Auch nicht als Stilschule ist, wie man oft gemeint hat, die Mannheimer Bühne für die Theaterkultur von so großer Bedeutung geworden, wohl aber

durch ihre ununterbrochene geschichtliche Entwicklung, die das erste Beispiel bot, daß neben den nach wie vor von den Landesfürsten — erst von denen Bayerns, dann von denen Badens — bestellten Intendanten, statt der mitratenden und mitleitenden Schauspielergenossenschaft, hier die städtische Verwaltung sich am Theater beteiligte und namentlich auch die Lasten des Instituts auf sich nahm, so daß schließlich sie die eigentliche Theaterleitung repräsentierte.

Ehe jedoch ein solcher Zustand, der in den gegebenen Verhältnissen am ehesten noch die Idee eines Nationaltheaters erfüllen mochte, vorbildlich wirken konnte — denn die Umwandlung des Mannheimer Theaters in eine städtisch-staatliche Anstalt erfolgte in aller Form erst Ende der dreißiger Jahre —, blieb die vom Hofe beschützte und unter die Oberaufsicht eines Kavaliers gestellte Theaterrepublik nach Wiener Muster für das damalige Deutschland das zunächst erstrebenswerte Vorbild. Es wurde in Dresden, München, Stuttgart, Kur-Mainz, Kassel und in anderen Residenzen nachgeahmt und an allen diesen Höfen ging man mit mehr oder weniger Eifer und Einsicht an die Nobilitierung des deutschen Schauspielwesens. Die fürstlichen Haushaltungen neigten ihr um so eher zu, als die Entfaltung des deutschen Singspiels Aussicht bot, einen Ersatz für die kostspielige italienische Oper, für die in den kleineren Residenzen, bei den bedrohlich gewordenen Zeiten, die Hilfsmittel nicht mehr hinreichten, zu gewinnen. Auch in dieser Phase der Entwicklung trat wieder das Theater in Dresden an die Spitze, das in der Entfaltung der deutschen Oper die kräftigste Initiative lange Zeit behauptete.

Am härtesten rang das deutsche Theater um den fürstlichen Schutz und um den Anteil des Staats in Berlin. Der preußische Hof blieb verhältnismäßig lange taub für die Forderungen der Zeit — eine bedauerliche Erscheinung gegenüber Preußens politischer und sozialer Bedeutung im deutschen Leben. Denn da der moderne Staat hier geboren werden sollte, war hier das Verhältnis von Staat und Bühne von besonderem Gewicht. Der kärgliche Zuschnitt des deutschen Schauspiels in Berlin unter des großen Friedrichs Regierung konnte unter dem unheilvollen Einfluß des zweiten Friedrich Wilhelm freilich kaum noch verschlimmert werden. Weniger konnte man dem deutschen Theater nicht wohl geben als die bis dahin genossene Freiheit in der Not ums Dasein. Wurde nun auch Friedrich Wilhelm II. vom Beispiele Josephs und Karl Theodors angesteckt, gar den Wohltäter der deutschen Bühne zu spielen, durfte diesem Unterfangen eigentlich von vornherein jegliches Mißtrauen entgegengebracht werden. Zwar entbehrte der König nicht künstlerischer Neigungen: er galt, wie damals die meisten seiner fürstlichen Genossen, als ein geschmackvoller Dilettant, der die Musik sogar leidenschaftlich liebte und unter Anleitung seines Lehrers Dupont selbst das Cello spielte; zuweilen sogar in den Proben zu den italienischen Opern, wobei es ihm gelegentlich

schmeichelte, von dem Sänger Muschetti ein laut von der Bühne heruntergerufenes „Bravo“ zu ernten. Aber das war eben die italienische Oper. Das deutsche Schauspiel in der Behrenstraße, unter dem alten Döbbelin, stand im wesentlichen doch kaum auf einer anderen Stufe als das Wiener Volkstheater vor Maria Theresias Reform — und an eigenem urwüchsigem Humor sicherlich noch hinter diesem zurück. Bis in die sechziger Jahre war auch in Berlin das regelmäßige Stück auf der deutschen Bühne die Ausnahme gewesen, die Regel aber Hanswurstereien, Improvisationen, Seiltänzerkünste und Zauberspuk. Vom großen Friedrich geschah, wir wir sahen, für die Ausbreitung eines besseren Geschmacks in deutschen Künsten so gut wie nichts; erst die Propaganda der gebildeten Kreise, namentlich die der in Berlin früh entwickelten Zeitungen sorgte dafür, daß das, was in anderen Orten geschah und gerühmt wurde, die Neugier des künstlerisch noch so unkultiviert gebliebenen Publikums erregte. Die öffentliche Meinung war im damaligen Berlin schon eine nicht zu unterschätzende Macht. Von ihr war die deutsche Bühne geschoben worden, als sie nach den Schlesischen Kriegen ‚Minna von Barnhelm‘ und zwar, wie wir wissen, mit überraschendem Glück, und später auch ‚Götz von Berlichingen‘ aufgeführt hatte. Auch der durchaus ideallose künstlerische Plebejer Döbbelin hatte genug praktischen Verstand erwiesen, sich die literarischen Konjunktionen wohl zunutze zu machen; er war ein durchaus geschickter Großstadtdirektor, ein würdiger Vorfahre seiner Nachfahren: was im Umlauf der öffentlichen Meinung irgend als Ereignis galt, das holte er für sein Theater heran, unbekümmert, ob seine künstlerischen Kräfte dafür hinreichten oder nicht. Im Jahre 1783 wagte er als Erster sogar den als durchaus unaufführbar geltenden ‚Nathan‘ Lessings, der jedoch auf der Berliner Bühne bei einer gänzlich unreifen Darstellung ohne Eindruck blieb. Er ließ, nach den Berichten, die Berliner „kühl“; und sie mochten allerdings mit gutem Grund die Forderung religiöser Toleranz nicht gar so kühn empfinden, da sie sich bis dahin der weitgehenden Segnungen einer praktisch geübten Toleranz in religiösen Dingen erfreuen durften.

Eine nachhaltige Wirkung aber hatte noch keines der deutschen Literaturdramen in Berlin hervorgebracht und keinem war eine Darstellung zuteil geworden, die ein höheres Interesse für die einheimische Theaterkunst hätte rechtfertigen können. In diese lauen Zustände brachte erst das Erscheinen einer hervorragenden schauspielerischen Kraft einen Hauch fruchtbarer Wärme. Es war Johann Friedrich Fleck, der in Berlin die deutsche Schauspielkunst über das Niveau des Komödiantenhandwerks emporhob. Der plötzliche große Eindruck, den er hervorrief, läßt nur zu wohl den Rückschluß auf einen argen Tiefstand zu, in dem bis dahin das Schauspielwesen in dieser Stadt verharrt hatte. Denn Fleck war natürlich nicht als Genie vom Himmel gefallen; er legte nur Zeugnis dafür ab, daß es anderwärts bereits eine

deutsche Schauspielkunst gab. Der Sohn eines höheren schlesischen Beamten, ein Mann von Bildung also wie auch Iffland, hatte er in Dresden seine Schule durchgemacht und sich an Reinecke, dem wohl noch einzigen Heldendarsteller großen Zugs in jener Zeit, der zuerst den Goetheschen Götz auf der Bühne glaubhaft gemacht hatte, gebildet. Fleck war eine bedeutendere und eine reinere, vollere Persönlichkeit als Iffland; er besaß echte Leidenschaft bei großen und glänzenden Mitteln, er war vermöge seiner tiefen Empfindung und der Schwungkraft seiner Seele damals vielleicht der einzige Darsteller und ganz gewiß der früheste, der sich der höheren Kunstrichtung seiner Zeit als Interpret gewachsen zeigte. Daß zuerst er die Schillerschen Gestalten den Berlinern vermittelte, ihnen Shakespeare lebendig machte und noch in der bürgerlichen Atmosphäre der Bühne Ifflands die Flamme großer Kunst unterhielt, war sicher von heilsamer Nachwirkung. Als Fleck die Leute des guten Geschmacks für Döbbelins Theater, das von der besseren Gesellschaft auch wegen des Singspiels nun reger besucht wurde, gewonnen hatte, wurde endlich die Aufmerksamkeit auch des Königs auf dieses Institut gelenkt.

Da Friedrich Wilhelm II. selbst sich „künstlerisches Genie" fühlte, da der Kaiser in Wien und so viel kleinere Fürsten sich dem deutschen Theater zugewandt hatten, mochte nun auch er nicht länger zurückstehen. Die schlauen Klagen des stets in finanziellen Nöten steckenden Döbbelin, dessen pathetische Deklamationen und Schimpfereien über die unwürdige Lage des deutschen Theaters weckten zudem seine Eitelkeit, auch hier den Mäcen zu spielen. Wie aber jede Maßnahme dieses Fürsten erst allerlei dunkle Kanäle durchlief, so wurde auch die Neigung für das deutsche Theater in sonderlicher Weise wachgerufen und beeinflußt. Den Hauptanstoß gab Madame Rietz, geborene Wilhelmine Encke, spätere Gräfin Lichtenau, deren damaliger Gatte der Kämmerer und einflußreichste Günstling des Monarchen war. Im Hause dieses ehrenwerten Ehepaars wohnte der wirklich sehr ehrenwerte Professor Johann Jakob Engel, Lehrer am Nicolai-Gymnasium und Erzieher des Kronprinzen, Verfasser der sehr gut gemeinten aber doch herzlich dilettantischen Dramaturgie, ‚Ideen zu einer Mimik', Dichter einiger Familienidyllen im englischen Geschmack und des populär gewordenen Romans ‚Herr Lorenz Stark'. Er galt im damaligen Berlin als ein Lichtträger der Aufklärung; dennoch liegt alle Vermutung vor, daß Engel dem biederen alten Döbbelin die königliche Subvention von 12000 Talern, zu der dieser außerdem noch für 3000 Taler Dekorationen aus den königlichen Ateliers beziehen konnte, mit Hilfe der Frau Rietz nur verschaffte, um sich später bequemer an dessen Stelle setzen zu können. Wenigstens dauerte es nicht lange, daß er auf seine untertänigen „Promemoria" an den König das Mandat empfing, die zuchtlose deutsche Bühne zu einem „Nationaltheater" umzuwandeln. Als Gehilfe ward Engel ein anderer liebenswürdiger Pedant und Lyriker, der Professor Ramler, beigegeben und

beiden unpraktischen Leuten sollte der Finanzrat Beyer den ökonomischen Haushalt führen. Der Veteran Döbbelin, der doch, wie er selbst versicherte, die deutsche Kunst „aus dem Staub der Verachtung mit löwenmäßigem Mut hervorgerissen“, wurde unter Kuratel bei der Bühne behalten, damit durch weiteren Ertrag seines ihm abgepachteten Inventars allmählich seine Schulden getilgt würden und er samt seiner Familie vor Hunger geschützt sei. Solchergestalt wurde in dem Theatergebäude am Gendarmenmarkt, das bisher den französischen Schauspielern eingeräumt gewesen war, am 1. August 1786 das Königliche Nationaltheater eröffnet.

Es waren kümmerliche Früchte, die es unter der schulmeisterlichen Leitung zunächst und auch in der Folge zeitigte; kein Vergleich war zwischen Engel zu ziehen und dem gewandten und energischen Sonnenfels in Wien, — Zopfperücke und Korporalstock waren von allem Anfang an die Symbole, unter denen die königlich preußische Theaterkunst ins Dasein trat. Und auch damals schon mangelte es weniger an Kräften als eben an einer künstlerisch oder doch wenigstens literarisch freien geistigen Führung. Das Theater hatte einen Fleck, hatte in Madame Baranius eine liebenswürdige Naiv-Sentimentale, empfing dann in Karl Unzelmann den beliebten Komiker der Berliner wieder und in dessen Frau Karoline, geborene Flitter und spätere Bethmann, die tragische Liebhaberin, die bedeutungsvoll für eine lange Strecke des Berliner Theaterlebens werden sollte. Daneben stand aus friderizianischer Zeit eine alte Garde, aus der Döbbelins Tochter Karoline erst dann erfreulich sich abhob, als sie aus einer brüllenden Lady Macbeth in eine treffliche komische Alte sich wandelte. Das Material war gut, aber dem literarischen Geist nach war das gelehrte preußische Nationaltheater so engherzig wie die Oberrechnungskammer. Die dramatischen Kinder wurden vor lauter Bedenklichkeit immer erst nach erlangter Überreife geboren, wobei die schürenden und schimpfenden Zeitungen der Hauptstadt Hebammendienste leisteten. Es war schließlich ein Ereignis, als, nach dem Vorgang schon zahlreicher Bühnen, endlich 1788 ‚Don Carlos‘, aber in der Prosafassung aufgeführt wurde. Ein glänzendes Zeugnis dramaturgischer Befähigung gab sich dabei die Leitung, als sie den Marquis Posa von dem Komiker Unzelmann spielen ließ. Ein System verbohrter Willkür herrschte hier anstelle der josephinischen Vertrauensseligkeit und schlimme Sitten mischten sich dem tugendhaften Pedantismus der Professoren bei. Man darf ja annehmen, daß den beiden strengen Moralisten nicht ganz wohl dabei war, wenn plötzlich, allen eben verkündeten Hausgesetzen zuwider, von hoher Stelle herab bald für diese, bald für jene Theaterdame eine „Benefiz“ anbefohlen wurde, oder wenn ein Dutzend Ballettmädel ihnen über den Hals geschickt wurden, die sie als „Künstlerinnen“ in passenden Aufführungen schleunigst vorzuführen hatten.

Im Punkte der doppelsinnigen Verehrung für Schauspielerinnen bekam

Berlin bald einen bösen Ruf. In dem Zuschauerraum heischte jedermann, der einen Knopf mit dem preußischen Adler am Rocke trug, freien Eintritt; in den Garderobezimmern und auf den Gängen der Bühne wimmelte es von den Leutnants der Garnison; Skandale und Schlägereien hinter dem Vorhang waren an der Tagesordnung und das Publikum liebte es, seine Kunstbegeisterung dadurch zu dokumentieren, daß es bei jedem sich bietenden Anlaß den Theatersaal zum Forum machte, wo alle Intriguen und Kulissengeschichten unter wüstem Lärm abgehandelt und geschlichtet wurden. Die Döbbelinsche Familie, die sich zu Unrecht um ihre Selbstherrlichkeit gebracht meinte, war oft dieses Treibens trübe Quelle. Eine erbärmliche Theaterklatsch-Literatur unter dem Namen Kritik, schmutzige Pamphlete aller Art, Spottgedichte und Karikaturen ergänzten das, was man öffentliche Meinung nennt, — was immer öffentliche Meinung ist, wo von oben her die Korruption in Theaterdingen Platz greift. „Madame Rietz mit ihren Hausfreunden in der Gitterloge unten, Madame Schubitz (die Inhaberin eines öffentlichen Hauses) mit ihren „Nichten" in der rechten Pfeilerloge im zweiten Rang, die Gendarmerieoffiziere zwischen den Kulissen und im Korridor zu den Garderoben! Ein Teil des Publikums klatscht, der andere pfeift und trommelt, Döbbelin lacht hämisch auf der einen, die Kommission steht unschlüssig und uneinig, was zu tun sei, auf der anderen Seite, Seyfried aus Frankfurt am Main aber (einer der berüchtigsten Pamphletisten) thront stolz in der Mitte des Parterres, um morgen alles durchzuhecheln. Male man sich dann das bedauernswerte Los eines Fleck oder einer Baranius, vor diesem Publikum zu spielen, dessen Zeitgenossen Goethe und Schiller gewesen sind, so hat man jene Epoche, welche man heutzutage nennt: — klassische Zeit!" So malt Brachvogel, der Geschichtsschreiber der königlichen Bühne, das Bild jener Tage.

Dem Könige bereitete es offenbar Vergnügen, seinen solchen Zuständen gegenüber doppelt unfähigen Direktoren von Zeit zu Zeit ihre Ohnmacht vorzurücken; er befahl bald diese, bald jene Shakespeare-Tragödie, um Fleck, den er schätzte, auszuzeichnen; bald sollte Hals über Kopf eine deutsche Oper auf die Bühne, denn er hatte — oder heuchelte — für die neue Kunst, trotz seines ausgesprochenen Geschmacks für italienische Musik, besonderes Interesse. Die beiden gelehrten Perücken waren ihm ersichtlich zuwider; er wollte sie los werden, weil er seinen Mann schon gefunden hatte, der ihm ein der Würde seines üppigen Hofes entsprechendes Nationaltheater schaffen sollte.

In Zweibrücken hatte der dicke Preußenkönig Iffland am Hofe des Markgrafen spielen sehen und der ehrgeizige, kluge Schauspieler hatte die lang ersehnte Gelegenheit, sich für Berlin zu empfehlen, geschickt zu benutzen verstanden. Freilich stieß der König zunächst auf nicht geringe Hindernisse: im Hause der Madame Rietz wollte man von dem Komödianten aus der Pfalz nichts wissen. Da jedoch Pedanten bei schönen Frauen nie lange in Gunst

bleiben, bedurfte es nur einer bald eintretenden Erkaltung gegen den Professor Engel und flugs erschien Iffland in Berlin. Vorerst freilich nur zu einem Gastspiel. Dessen Eindruck war, wie man schrieb, jedoch ein so außerordentlicher, daß der König ihm nun bündig die Direktion des Nationaltheaters antrug. Iffland jedoch hatte scharf genug gesehen, daß er ganz besonders fester Stützen bedürfen würde, wenn er auf diesem Sumpf für die Dauer bauen wollte: er verlangte volle Selbständigkeit in allen künstlerischen und in allen ökonomischen Angelegenheiten; von niemand wollte er Befehle zu empfangen haben als vom Minister des königlichen Hauses. Der Schüler einer platonischen Theaterrepublik hatte die übliche Wandlung zum autokratischen Herrschgelüste vollzogen. Die Ansprüche schienen ungeheuer, aber Iffland hatte sich die Wünsche erst so nahe kommen lassen, daß der König füglich nicht mehr gut zurück konnte, und so wurde am 14. November 1796 das Unwahrscheinlichste Ereignis: ein deutscher Schauspieler wurde Direktor des preußischen Nationaltheaters. Iffland stand damals im siebenunddreißigsten Lebensjahre.

So hatte die deutsche Schaubühne vor dem Eintritt in das neue Jahrhundert in den beiden größten Städten des Reichs, in Wien und in Berlin, in überraschend kurzer Zeit eine Konsolidierung erfahren, die, nach damaligen Begriffen, dafür zu zeugen schien, daß der Staat das Nationaltheater als Kulturaufgabe begriffen hatte. Schillers dramaturgische Forderung konnte als erfüllt betrachtet werden. Ein Abglanz dieses neuaufgehenden künstlerischen Tages wurde nun bald auch anderwärts, selbst in den wenigen größeren Städten, die nicht Residenzen waren, bemerkbar. Nur um dem guten Willen, dem deutschen Theater, gleich den Höfen, auch materielle Unterstützung darzubringen, war es in diesen Städten schlecht bestellt. Da blieb denn freilich die Tragikomödie, der Zwiespalt zwischen Wollen und Vermögen, selten aus. Es zeigte sich dabei, daß selbst das energischste persönliche Streben ohnmächtig war und alles Pathos des Einzelnen versagte, wenn nicht starke Hilfsquellen für die materielle Existenz des Theaters erschlossen wurden. Sowohl für die Zähigkeit solch einer starken Persönlichkeit, wie für die jämmerliche Halbheit und die Entstellung des öffentlichen Interesses an der deutschen Theaterkunst bietet die Entwicklung des Hamburger Stadttheaters ein trübes aber charakteristisches Beispiel, das als typisch für die der Stadttheater überhaupt gelten kann. In der Bühnengeschichte der auch damals verhältnismäßig schon mächtigen Hansastadt, die heute nicht wenig stolz auf ihre Rolle im dramatischen Kunstleben zurückblickt und sich gern die Wiege des deutschen Nationaltheaters nennen hört, werden alle die Rückströmungen und Hemmungen deutlich, die der damals herrschende soziale Zustand einem kunstbildenden Willen entgegensetzte. Dieser Wille hieß hier Friedrich Ludwig Schröder.

Der große Schröder — die Geschichte des Theaters teilt mit ihrer politischen Schwester die Freigebigkeit, ihren Helden diesen Titel beizulegen —

hat das Hamburger Theater in drei Epochen geleitet: von 1771—1780, von 1785—1798 und von 1811—1812. Wir haben hier die beiden ersten zu betrachten, in denen die wirtschaftliche Form des „Stadttheaters“ für das 19. Jahrhundert begründet wurde, und das künstlerische Ergebnis von Schröders Wirken, das bis in die Gegenwart herein seine fruchtbare traditionelle Kraft als „Hamburger Schule“ bewähren sollte.

Zu einer Verpflichtung des Staats, der Kommune oder der Gesellschaft selbst, das Theater auf eine sichere wirtschaftliche Grundlage zu stellen, hatte man sich in Hamburg nicht verstehen wollen: Schröder mußte das verschuldete Geschäft seines Stiefvaters Ackermann auf eigene Rechnung weiterführen. Dabei blieb ihm ein unausgesetzter Kampf gegen Dummheit und Bosheit der Behörden, gegen Anteillosigkeit und Roheit des Publikums nicht erspart, obwohl er die Grenzen der in seiner Zeit möglichen Theaterkunst durchaus nicht weit hinaus rückte, obwohl er fest und breit auf dem Boden einer schlicht bürgerlichen Lebensanschauung stand und mit Recht um seiner gediegenen Meisterschaft willen hohe Achtung genoß. Er war eine stahlharte, stolze Natur, ein Charakter von zähester Energie. Wie bei der Neuberin ist es die Unbeirrbarkeit, mit der er den künstlerischen und sittlichen Zielen als Mensch und Bühnenleiter leidenschaftlich nachhing, die sein Bild den Freunden seiner Kunst so teuer macht. In seiner Jugend grenzenlos mißgeleitet, erzog und wandelte er sich aus fast verbrecherischer Wildheit heraus zu dieser Festigkeit der großen Persönlichkeit erst, als er die ihm zufallende Verantwortung der Theaterleitung übernommen. Der leidenschaftliche, streitsüchtige, keine Autorität achtende Jüngling wurde der ehrenfesteste Mann, ein hochberühmter Meister vom Stuhl, der die Hamburger Freimaurer nach englischem Muster reformierte; der gelernte Tänzer, der Spieler tölpelhafter Dienerrollen, wurde, dank einem eisernen Willen, ein großer tragischer Schauspieler. Seine Biographen versichern es uns so; und wir dürfen den Mann verehren und können den tragischen Künstler gelten lassen für seine Zeit, — weil wir ganz von selbst auf die Einschränkung stoßen, die seine Künstlerschaft, an den Forderungen der rasch sich entwickelnden Dichtung gemessen, aufweist.

Als Bühnenleiter war Schröder in der ersten Epoche seiner Direktion vielleicht mehr vom Ehrgeiz als von kunstbeherrschender Einsicht geleitet gewesen; in der zweiten aber trat er dem Publikum mit jener ruhigen Würde entgegen, wie sie gerechter Stolz auf ein gediegenes, erworbenes, allgemein gefeiertes Können und ein sicheres Gefühl für das notwendig Erforderliche verleihen. Was er in den ersten neun Jahren an der Hamburger Bühne geschaffen hatte: das beste Repertoire, das beste Ensemble, — weder in Mannheim, Wien oder Dresden in gleicher Gediegenheit erreicht, — das war in fünf Jahren der liederlichsten Theaterwirtschaft, unter spekulierenden Kaufleuten, unter einem Cafetier als Direktor, wieder bis in den Grund verwüstet worden. Als er

zum zweitenmal das Szepter ergriff, trat Schröder mit einer uns heute schlicht und sachlich berührenden Ankündigung vor das Publikum dieser Stadt, der sein und Lessings Wirken ihren weithinaus getragenen Theaterruhm geschaffen hatte, — aber man nannte in den Zeitungen und in besonderen Schmähschriften diese Ankündigung „unanständig und unverschämt". Die öffentliche Meinung fand es anmaßend, daß Schröder das Publikum bat, „die alte Gewohnheit zu verlassen, die von jedem guten Theater Europas verbannt ist: öfter hinter den Kulissen und in den Ankleidezimmern zu sein als im Parterre"; man spottete über den Ernst, den er der künstlerischen Leistung zu verleihen versprach und empfand es als eine empörende Beleidigung, daß er sich die Mission zuschrieb, den Geschmack der Hamburger leiten zu wollen. Schlimmer noch als in Berlin mischte sich auch hier Publikum und Presse in die inneren Angelegenheiten des Theaters, unter Anwendung von Mitteln, unter Ausbrüchen von Roheit, die uns den Mann, der solcher Feindschaft gewachsen sich zeigen mußte, in einem seltensten Heroismus erscheinen lassen. Als ohne seine Veranlassung und trotz seiner väterlichen Teilnahme eine kleine „verunglückte" Schauspielerin Hamburg heimlich verlassen hatte, empfing das Publikum, das ohne weiteres voraussetzte, die Direktion habe die Künstlerin gemaßregelt, den damals schon im ganzen Vaterland gefeierten Mann, als er in der Rolle des Orgon im ‚Tartuffe' die Bühne betrat, mit Pochen, Pfeifen, Zischen und beleidigenden Zurufen. Am nächsten Tage forderte Schröder, der dem Unfug gegenüber seine ganze Beherrschung gewahrt hatte, öffentlich zu sofortiger Übernahme seines Theaters auf — und da endlich, erschreckt vor wiederholtem Bankerott der Bühne mit allen seinen auf die Bürgerschaft zurückfallenden Übelständen, regte sich auch einmal der besser gesinnte Teil des Publikums: unter Auszeichnungen und Kundgebungen tiefer Entrüstung über das Geschehene bestürmte man Schröder um die Zurücknahme seines Entschlusses. Er blieb und führte den Kampf weiter, den Kampf gegen die unverbesserliche Massenpsyche, die doch das gute, zu allem Großen und Schönen willige Element darstellen sollte, auf dessen Bedürfnis das deutsche Nationaltheater zu begründen war. Aber das Märtyrertum der Neuberin blieb auch Schröder nicht erspart: frühzeitig gealtert und aufgerieben, zog er sich 1798 tief verbittert von seiner Schöpfung zurück.

Die gleichartige Auffassung des Theaters seitens der Berliner und der Hamburger Bevölkerung in damaliger Zeit springt in die Augen: noch war keine Spur des sentimental-romantischen Überschwangs bemerkbar, der einige zwanzig Jahre später das Interesse am Theater begleitete. Das Volk, gewöhnt, alle eigentlichen kulturellen Schöpfungen als die Domäne der bevorzugten herrschenden Klassen zu betrachten, sah das Theater als eine öffentliche Angelegenheit sich ausgeliefert und benahm sich in der neuen Herrschaft wie freigewordene barbarische Sklaven als Herren immer sich benehmen. Hier war

endlich den so lange Stimmlosen ein Gebiet eingeräumt, wo die unterdrückten Instinkte sich frei entfalten konnten. Dem Amt des Lehrers, des Pfarrers, dem gedruckten Werk des Dichters gegenüber fesselte die Menge noch der Respekt; die Bildung war noch zu schüchtern, hier die kritische Stimmung öffentlich laut werden zu lassen. Anders dem Theater gegenüber, wo sich dieser Respekt selbst vor den gefeiertsten Namen spurlos verflüchtigte: da wollte man zeigen, daß man auch ohne stete Bevormundung im Stile der höheren Gesellschaftsklassen leben könne, da kitzelte es die Eitelkeit ganz besonders, das Recht der Vornehmen in der Arena nachzuahmen und pollice verso das Ungefällige und Unbequeme zu verdammen. Am schlimmsten spielte dabei die Erinnerung mit an das galante Verhältnis zu den Frauen, das fast ausnahmelos die italienische Opernwirtschaft des 17. und 18. Jahrhunderts charakterisiert hatte. Wenn die Primadonna der Hofoper in neun von zehn Fällen zugleich die Kurtisane des hohen Herrn gewesen war, so gab es sich als naturgemäß, in dem Weib auf der Bühne überhaupt ein Wesen von wohlfeilerer Geschlechtsehre zu erblicken. Fast immer lag deshalb den krassen Ausschreitungen der Theaterskandale, wie auch der oben erwähnte Fall Schröders zeigt, irgend eine Weiberfrage zugrunde. Wie aber hätte bei solcher Auffassung des Theaters aus dem Volke selbst eine Einsicht, die die Bühne zu einer Schule der Sittlichkeit umgestaltet wissen wollte, sich entwickeln können!

Und wie in Berlin und in Hamburg, so war der Lauf der Dinge in fast allen deutschen Städten, in denen nicht von oben her eine sachgemäße Ordnung des Theaterwesens durchgesetzt, oder der Bühne nicht wenigstens ein imponierender Anstrich offizieller künstlerischer Ein- und Absicht gegeben wurde. Dank der gründlichen Monographie von Hermann Uhde über das Hamburger Stadttheater liegt der Lebenslauf dieses für so viele andere das Muster liefernden Kunstinstituts der Einsicht offen. Es wurde in der Einleitung schon angedeutet, daß die Tatsachen in dieser Geschichte einer Bühne viel beweiskräftiger sprechen als die bedauerlich voreingenommenen Urteile ihres Urhebers. Nach Uhde hätte Hamburg fast ausnahmelos schlechte Theaterleiter gehabt, — aber es hatte doch eben einen Schröder; und die Verwüstungssucht und die Korruption der öffentlichen Meinung war doch gerade groß geworden unter diesem fähigsten und sittlichsten Dramaturgen der jungen deutschen Bühne. Ein zweiter Schröder hat sich leider nicht wieder eingefunden, aber leider immer wieder der banausische öffentliche Geist, der schon das erste Nationaltheater untergraben und nun auch den Meister Ludwig von der Szene gescheucht hatte. Wenn Uhde für dieses hemmende Element des Volksgeistes blind war und ihm kein Wörtchen der Verurteilung findet, so wäre das für den einzelnen Fall natürlich gleichgültig, — nur daß die Art solcher unsachlicher Auffassung des sozialen Faktors in der Theatergeschichte leider bis heute fast die einzig geübte geblieben ist. Immer wird von vornherein

das Theater ins Unrecht gesetzt; das Publikum ist stets, wie bei Uhde, der Vertreter des künstlerischen Sinnes, des guten Geschmacks. Diese Geschichtsschreibung macht ohne weiteres die Empfindung des Ästheten zur öffentlichen Meinung und hält diese verletzt und in ihrem Anrecht verkürzt, wenn ihr von willfährigeren Kunstverwaltern, als es Schröder war, endlich gegeben wird, was sie doch nur will. Die Übereinstimmung gleicher Maßnahmen unter den Augen Lessings, unter der Herrschaft Schröders, oder unter der des vorletzten Hamburger Bühnenleiters Pollini sollte doch zu denken geben: Vor hundertundzwanzig Jahren mußte man ‚Minna von Barnhelm‘ eine Seiltänzerproduktion folgen lassen, 1790 muß Schröder Goethes ‚Clavigo‘ seinem Publikum durch ein der Aufführung folgendes Ballett schmackhaft machen, in dem ein dicker Herr mit zwei Köpfen und vier Armen tanzte, und im Jahre 1890 wurde hinter Beethovens ‚Fidelio‘ die ‚Puppenfee‘ gegeben; — Optimisten werden einen Fortschritt des guten Geschmacks dabei nicht verkennen wollen, nur bleibt die Haupttatsache unverändert: daß im Laufe von hundertundzwanzig Jahren weder Lessing, noch Goethe, noch Beethoven für sich allein künstlerisches Vermögen genug hatten, das kunstsinnige Publikum einer großen deutschen Handelsstadt ins Theater zu ziehen. Mit welchem Mäntelchen die nackte wirtschaftliche Notwendigkeit, die aus solchen Tatsachen redet, schließlich umkleidet wird, ist gleichgültig; genug, daß es immer kaum die äußerste Blöße deckt und verschämt den inneren Bankerott verhüllen muß. Ist das in Hamburg gegebene Beispiel besonders traurig, weil hier namhafte Kräfte am Widersinn der Verhältnisse sich zermürbten, so hat es doch anderwärts nicht nur nicht abgeschreckt, sondern eher noch ermuntert: immer wieder werden wir den reineren Willen zur Kunst an ohnmächtigen Maßregeln sich verzetteln sehen, weil er den Grundfehler in der Ökonomie der Kräfte nicht beseitigen kann, nicht obsiegen kann über den Druck einer öffentlichen Meinung, die aus den gröbsten, oft aber auch aus den unlautersten Neigungen zusammenfließt, während fast nirgends ein ernstliches Bestreben ihr gesellt erscheint, die Ursache allen Verfalls der Kunst: ihre materielle Abhängigkeit von den Instinkten des gebildeten und des ungebildeten Pöbels, zu beheben.

Hier glaubte man schon ein Äußerstes zu tun, wenn man das Schauspielhaus pachtfrei überließ, dort, wenn man diese und jene Beihilfe zu den Mitteln des Betriebs, wie freie Beleuchtung, freies Wasser, Zuschüsse zu den Fonds der Garderobe und der Dekorationen, gewährte. Einige Städte bildeten Orchester auf ihre Kosten und stellten sie dem Theater zur Verfügung, wofür dann als Gegenleistung aber eine große Oper verlangt wurde, die das Danaergeschenk dieser Subvention bald genug verschlang. Nur wenige gingen weiter und nahmen die Theater in eigene Regie; in anderen führten Aktiengesellschaften ein ähnliches Verhältnis herbei, wo dann schließlich doch jedweder Erfolg abhängig war von dem Maß der künstlerischen und ökonomischen

Bewegungsfreiheit, das den angestellten Direktoren eingeräumt wurde. Die große Mehrzahl der Städte aber wollte, wie Hamburg, noch Vorteile aus ihren Theatern ziehen und verpachtete sie daher um möglichst hohe Beträge. Wieviel von einem Lessing in dem meistbietenden Unternehmer stecken mochte, — das war die Frage guten Glücks. So stieß die „Gesellschaft", ohne Erkenntnis ihrer wirklichen Interessen, das Theater der ihm verderblichsten Macht in die Hände, der Spekulation, — um dann in der heuchlerischen Klage sich tröstend zu entrüsten, daß wilder Erwerbssinn Kunst und Dichtung auf der deutschen Bühne nicht aufkommen lasse.

Dem jungen deutschen Theater wäre geholfen gewesen, wäre zu helfen gewesen, wenn Steins Reform der kommunalen Selbstverwaltung, die die Grundlage der staatlichen und kulturellen Entwicklung für die neue Zeit abgeben sollte, rechtzeitig und konsequent hätte durchgeführt werden können. Nur von ihr aus wäre die Gesundung der sozialen Verhältnisse zu erwarten gewesen, die in engeren Zentren sich hätten befestigen müssen, ehe die deutschen Staaten volkswirtschaftlich in den internationalen Wettkampf der Industrie und des Handels, der schließlich dem Jahrhundert das Gepräge gab, verwickelt wurden. Die Resultate, die sich aus dieser Versäumnis und Verspätung, aus den Einschränkungen beim endlich erfolgenden Umbau der volkswirtschaftlichen Fundamente ergaben, die wir als Ursachen der so lange fühlbaren politischen Unreife des deutschen Volks und seiner gesellschaftlichen Zerklüftung beklagen, sind auch die Ursachen des chaotischen Charakters, den das deutsche Theater durch das ganze Jahrhundert beibehielt. Ein Versuch, durch die Gesetzgebung gerade dem Schauspielwesen zuerst die Wohltat einer kommunalpolitischen Verpflichtung zu schaffen, scheiterte, wie an seiner Stelle gezeigt werden wird, an den inzwischen eingerissenen Übelständen, die sich nun schon rechtliche Titel erworben hatten.

Der „Vernunftstaat", zu dem auch das Nationaltheater gehören sollte, konnte sich nicht durchsetzen gegen den empirischen, durch schlimme Katastrophen noch zu ganz besonders schmerzlichen Maßnahmen gestoßenen „Notstaat"; kaum daß die Kraft der Ideen, das edle Beispiel künstlerischer willensmächtiger Persönlichkeiten diesen Staat der Not und des Notbehelfs auf den wichtigsten geistigen Gebieten merkbar beeinflussen konnten.

Die beiden Arten der Theaterorganisation, das Hoftheater und das immer mehr oder weniger vom Erwerbscharakter bestimmte Stadttheater, erwiesen sich also von Anfang an im Hinblick auf die ihnen gestellte kulturelle Aufgabe sachwidrig genug: ihr künstlerisches Gedeihen war bei den meist nur von dilettantischen Neigungen geleiteten fürstlichen Mäcenen so wenig sicher gestellt wie bei den selten nur soliden Spekulanten. Und nur zu natürlich war es, daß die beiden Einrichtungen anhaftenden Fehler im wirtschaftlichen Wettkampf, in den sie gegenseitig bald verwickelt wurden, noch schärfer zutage traten.

Dort wurde nach engen politischen und dynastischen Gesichtspunkten das Theater wie eine Lakaienschule traktiert, hier sprach die Spekulation auf die niedrigsten Instinkte allem Aufwand an literarischer Anstrengung Hohn. Hier wie dort fehlte eben die Hauptsache: das von den ästhetischen Dramaturgen vorausgesetzte gesunde, kunstbedürftige Volkstum, für welches hier wie dort nicht einmal eine hinreichend mächtige und von gleichmäßiger Bildung getragene Gesellschaft Ersatz bot, um das Theater seiner Kunstaufgabe leben zu lassen.

Gleichmäßige Bildung in den sonst ihren Bedürfnissen nach weit geschiedenen Schichten der Gesellschaft vermittelte nur der allen gemeinsame Geist der philiströsen Lebensauffassung. Zeigte er sich schon verderblich ausschlaggebend bei der Erhebung der Theater zu öffentlichen Anstalten, wobei die kulturelle Wichtigkeit kaum je richtig eingeschätzt wurde, so spielte er sich in der Folge ganz selbstherrlich als der Beherrscher des Spielplans, des Stils, des Geschmacks auf. Unverkennbar verrät er sich in den dramaturgischen Nötigungen, die vor dem Werk des Genius nicht zurückscheuen, denen auszubiegen kaum je ein Theaterleiter auf die Länge die Kraft gehabt hat.

Auch hierüber gibt uns das Theater Friedrich Ludwig Schröders belehrenden Aufschluß. Zu Schröders größten Verdiensten rechnen wir immer das, den theoretischen Hinweis Lessings auf Shakespeare in die Praxis der Bretter umgesetzt zu haben. Hat Lessing Shakespeare in die deutsche Dramaturgie eingeführt, so hat Schröder ihm das deutsche Theater geöffnet. Die nach unseren Begriffen schlimme Entstellung der Shakespeareschen Originale, die Schröder dabei sich zubilligte, fällt aus den eben angedeuteten Gründen nur zum kleineren Teil der Begrenztheit seines Verständnisses zur Last und Goethe lobte gar noch fünfundzwanzig Jahre später Schröders Gewalttätigkeit als wohlbegründete dramaturgische Weisheit. Goethe meinte eben auch, daß Shakespeares „hoher tragischer Geist" uns manches verbittere, was durch eine Milderung des Ungeheuerlichen „süß" gemacht werden könne. Worin aber der hohe tragische Geist Shakespeares begründet war, das hat Goethe in diesem halb müden und halb verärgerten Aufsatz ‚Shakespeare und kein Ende' doch auch nur gestreift. Solange man das „Wollen" Shakespearescher Menschen in Gegensatz stellte zu dem aus äußeren Einflüssen, Zuständen und vor allem natürlichen Bedingungen erstehenden „Sollen", konnte man meinen, nach Belieben von diesem Wollen abzustreichen, was unserer Empfindung, unserem Glauben an freie Willensverfügung zu übertrieben erschien. Goethe irrte, als er Shakespeare „weicher" als die Alten nannte; er sah nicht, daß das Wollen seiner Menschen ein Sollen und Müssen, Schicksal im eminentesten Sinne ist, daß Shakespeare dadurch die Tragödie auch im Sinne der Alten nur konsequent fortentwickelt, modernisiert hatte, in der Vorausnahme einer Weltanschauung, die Goethe, dem Philosophen, der auch das Universum in das Innere verlegte, doch ganz geläufig war. Lange hat die Symbolik, die das

Drama eben notwendig braucht, gerade bei Shakespeare das Grundverhältnis der sittlichen Mächte und ihre Verteilung in Individuum und Welt dem Blick verschleiert; dem wichtigsten Vorzug des großen Dichters, seiner Auffassung des tragischen Moments, ist man erst viel später nahe gekommen. Wurde doch beispielsweise selbst der feine Otto Ludwig in seinen ‚Shakespearestudien' noch durch den Kompaß seiner nur auf das Moralische gerichteten Magnetnadel getäuscht, der Lessing schon die freie Ausfahrt verhindert hatte.

Wieviel mehr muß Schröder entschuldigt erscheinen, wenn er sich wirklich vor den letzten harten Konsequenzen dieser Shakespeareschen Tragik zaghaft zeigte. Der Poesie nach, in der reichen Fülle seiner Natur, als der Allkünder der Seelen, als der mächtige Beschwörer der Stürme großer Leidenschaft war Shakespeare am Ausgang des 18. Jahrhunderts unter den literarisch Gebildeten Deutschlands Gegenstand einer schwärmerischen Bewunderung, die an die Verzückung des Rausches gemahnte. Auch Schröder war vom Kreise dieser Schwärmer ausgegangen. Aber in dem Charakter dieser Korybanten des britischen Genius fehlte bemerkbar die tragische Grundansicht des Lebens; ob man vom Rationalismus aus an das Welträtsel Shakespeares herantrat, oder vom Idealismus eines Kant aus, ob sich die Schwarmgeisterei der Romantik seiner bemächtigte: es war jener Zeit fast unerläßlich, die Wucht der tragischen Spruchfällung bei Shakespeare durch die Postulate der von der Aufklärungsphilosophie gegebenen sittlichen Erkenntnisse zu korrigieren. Die tragische Notwendigkeit in diesen Dramen war dem Empfinden der Zeit noch gar nicht faßbar; es vermochte gar nicht den Ausgangpunkt dieser eruptiven, vom eigenen Schicksal trächtigen Leidenschaften zu finden, weil man sie trotz ihrer Wucht doch von der durch den „freien Willen" bewegten Sphäre des Sittlichen nicht trennen mochte. Wenn die ästhetische Beurteilung schon auf diese Grenzen stieß, so stand es um die Einschätzung Shakespeares von seiten des gewöhnlichen Lesers oder Zuschauers noch bedenklicher. Der eminente dramatische Inhalt, der plastische Aufbau der technisch immer amüsant entwickelten Fabel riß freilich die Teilnahme an sich. Das in allen Farben der Natur prangende Gewand der Dichtung erregte die sinnliche Lust. Und wirklich läßt sich ja aus jedem Shakespearedrama, unter Ausscheidung des eigentlichen dichterischen Gehalts, das in starker, grober Zeichnung umrissene, mit greller Farbe gemalte „Theaterstück" herausschälen, das fast mit der zwingenden Kraft einer genialen Karikatur wirkt, — das Melodram, das in jedem Shakespearedrama steckt. Man vergegenwärtige sich das an einer Tragödie wie ‚Hamlet' und versuche eine solche Scheidung von äußerer und innerer Handlung; dann versuche man das Gleiche etwa an Goethes ‚Iphigenie': dort bleibt noch ein allerstärkstes Theaterstück; hier kaum die Handlung für eine auf ein Kindergemüt berechnete Fabel. Es ist aber früher schon gezeigt worden, daß Shakespeare nicht anders, als vermöge des karikierten Kernbildes seines

Dramas in Deutschland Aufnahme gefunden hatte. Auch die englische Bühne hat ihren größten Dichter, nachdem sie ihn einmal verloren hatte, auf diesem Weg, der der Weg der wieder unmündig Gewordenen war, zurückgewinnen müssen. Im 17. Jahrhundert und im Anfang des 18. nahm man zu der bunten Begebenheit, — die auf der englischen Bühne zudem im Stil unserer späteren Feerien ausgeschmückt wurde —, von den Aufklärungsgedanken noch wenig angekränkelt, auch die blutigen Ausgänge ohne Skrupel hin, übertyrannte den Tyrannen wohl noch gar. Wir sahen die Gründe hierfür in dem durch die noch unvergessenen Greuel der Zeit abgestumpften Empfinden des Volks, das grausame Entscheidungen gern als grobe Sensationen und keineswegs als Postulate einer heroisch-tragischen Weltanschauung hinnahm. Mit der Aufklärung aber war die Sentimentalität über diese rohen Instinkte Herr geworden; man hatte, namentlich in Deutschland, für unerfüllte Ansprüche an das Leben und zu leben, das Bewußtsein der Tugend als Ersatz gewonnen. Tugend statt Rache, Mitleid statt Gerechtigkeit, — mußte solchem Wandel der sittlichen Forderungen gegenüber Shakespeare mit seiner tragischen Notwendigkeit nicht roh erscheinen? Eine feige Überschätzung des Lebens, des friedlichen Ausgleichs auch der tiefsten Konflikte, gehört zur Signatur der Aufklärung, wie sie Signatur des Philistergeistes ist. Und da beide sich einig darin fanden, daß es ihnen obliege, den britischen Riesen zur Manierlichkeit zu erziehen, so mußte eben das Theater dafür sorgen.

Von den zehn Stücken, die Schröder auf die Bühne brachte, hat fast jedes eine grausame Verstümmelung erfahren: Hamlet mußte am Leben bleiben und den Thron seiner Väter besteigen; das erforderten Billigkeit und Loyalität. König Lear durfte sein Reich nicht ungerecht verteilen, Cordelia nicht verstoßen, wenn er des Mitleids würdig bleiben wollte; und selbstverständlich wurde er auf der Bühne schließlich von seinem Wahnsinn leichter Hand geheilt, durfte mit seiner Tochter in wieder wohlgeordnete Verhältnisse eines königlichen Altenteils von dannen ziehen. — Eine ähnliche Lear-Bearbeitung war übrigens in Wien bis in die fünfziger Jahre des vorigen, des 19. Säkulums, löblicher Brauch. — Das weiche Gewissen der Zeit Schröders mochte nur die ganz ausbündigen Scheusale der Menschheit, die Feinde der bürgerlichen Ordnung und der von Gott eingesetzten Legitimität der Kronen und Throne, mit wohlverdientem Tode abgehen sehen: an einem Richard III. und an einem Macbeth schien ihm nichts zu retten oder zu bessern. Davon aber, daß der zweite Richard Shakespeares im krankhaften Königswahn eine Selbstverschuldung auf sich lade, durfte nicht die Rede sein; nur als schuldlos und grundlos gemeuchelter Märtyrer der Legitimität forderte und fand er die Tränen des Mitgefühls. Als Othello in Hamburg zum erstenmal und zwar mit dem Originalschluß gespielt wurde, erfolgten während der Aufführung im Zuschauerraum Ohnmachten über Ohnmachten; „man lief davon, man

wurde davon getragen" und sicheren Nachrichten zufolge sollen mehrere im Theater anwesende Patrizierfrauen durch die erlebten Schrecknisse Frühgeburten erlitten haben. Schröder mußte einwilligen, solche Gefahren von der guten Stadt ferner abzuwenden: in der zweiten Aufführung sahen Othello und Desdemona ihr gegenseitiges, einer guten Ehe unangemessenes Verhalten ein und versöhnten sich im Ausblick auf ein friedliches, durch keine Eifersucht mehr getrübtes Zusammenleben.

Schröders Shakespeare-Repertoire, mit dem das deutsche Theater in das 19. Jahrhundert eintrat, umfaßte die Tragödien ‚Hamlet', ‚Othello', ‚König Lear', ‚König Richard II.', ‚Macbeth'; ferner eine der Falstaff-Figur zu Liebe zusammengezogene Handlung aus den beiden Teilen von ‚König Heinrich IV.' und die Komödien ‚Maß für Maß', ‚Der Kaufmann von Venedig', ‚Die Komödie der Irrungen', endlich ‚Viel Lärm um Nichts', welches Stück unter den verschiedenartigsten Überarbeitungen das damals volksbeliebteste Shakespearescher Herkunft war. In allen diesen Bearbeitungen erwies Schröder als Kind seiner Zeit nur sehr geringes poetisches Verständnis aber viel theatralische Geschicklichkeit, die ihn auf minder anspruchsvollerem Gebiete als den erfolgreichsten Dramaturgen dieser Periode auszeichnete. Eine stattliche Reihe von Stücken, die seinen Namen trugen, beherrschte die deutschen Bühnen: ‚Juliane von Lindorac', die er mit Gotter arbeitete, ‚Der Vetter von Lissabon', ‚Der Fähnrich', ‚Der Ring', ‚Stille Wasser sind tief' (nach Beaumont und Fletcher), ‚Das Porträt der Mutter' waren die geläufigsten Repertoirestücke der Zeit.

In Mannheim war von Shakespeare ferner ‚Julius Cäsar', ‚Coriolan' und ‚Timon von Athen' in Dalbergs weniger entstellenden Bearbeitungen versucht worden. Diese Erwerbungen aus dem Schatz der englischen Bühne zusammen mit den Schöpfungen unserer Klassiker konnten wohl als eine große und fruchtbare Anregung gelten; aber man würde irren, wenn man darnach den Charakter der jungen deutschen Bühne bemessen wollte. Weder für Hamburg, Mannheim, Wien oder Berlin wurden Shakespeare und die Klassiker die zugkräftigen Autoren; das deutsche Theater hätte von ihnen in seinen jungen Tagen am allerwenigsten leben können. Die es mit täglichem Brot versorgten, die ihm Dasein und Erlösung aus den Nöten brachten, waren, außer Schröder und zahlreichen dramaturgisch tätigen Schauspielern, zwei andere Künder und Herzensausleger des deutschen Volks: August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue. Des Mannheimer Schauspielers ‚Verbrechen aus Ehrsucht', des russischen Hofrats ‚Menschenhaß und Reue' waren um die Jahrhundertwende die Musterstücke des lebenden deutschen Theaters, das immer wohl von dem erträumten, dem künstlich gezüchteten der Dramaturgen zu unterscheiden ist. Und klingen diese Titel nicht schon wie Inschriften über der Pforte des Philisterparadieses? Bescheidung, Eintracht, Liebe und Tugend, wie viel höher stehen sie doch in der Welt der gegenseitigen Nützlichkeiten als

die große leidenschaftliche Empfindung und der titanische Stolz der Menschenseele gegen das gleichgültig waltende eherne Geschick, die ehedem der tragischen Bühne den Atem verliehen. Nicht im Urteil der Gegenwart nur erscheint uns diese das Stromgebiet geistigen Lebens als Wasserpest überziehende Richtung Ifflands und Kotzebues unwahr, äußerlich, hohl, von Sentimentalität durchseucht, aus Unnatur zusammengesetzt und von Übertreibung jeglichen gesellschaftlichen Typs, den sie darstellt, geleitet, — sie hat auch damals schon den Zorn der gebildeten Kritik erregt; sie wurde auch damals schon als das Hemmnis für die Ausbreitung des echten dichterischen Geistes der Zeit betrachtet. Aber auch hier erfordert doch die Billigkeit, die relativ schon sehr entwickelte Meisterschaft in der theatralisch-technischen Führung anzuerkennen. Die handwerksgemäße Geschicklichkeit in der Erfindung, in der Schürzung der Situationen, ließ den seichten Witz, die Spekulation auf billige Wirkungen übersehen und die moralische Gleißnerei, die bei Kotzebue erst später einer fast ehrlicher wirkenden Frivolität Platz machte, das Theaterpublikum gern auf tiefere soziale oder psychologische Wirklichkeitsausdeutung verzichten.

Um jedoch darzulegen, daß wir keinen Anlaß haben, um eine zu Grunde gegangene klassische Periode unseres „Theaters" zu trauern, mögen einige statistische Zahlen aus dem Repertoire jener Zeit ihre beredte Sprache sprechen: In Mannheim wurden von 1781 bis 1808 37 Stücke von Iffland an 476 Abenden aufgeführt. Kotzebue trat 1788 auf den Plan und erreichte in den folgenden zwanzig Jahren den Rekord mit 116 von ihm gezeichneten Stücken, die gesamt 1728 Aufführungen erlebten; — im gleichen Zeitraum wurden Schillers ‚Räuber', die den Ruhm der Mannheimer Bühne begründet hatten, nur fünfzehnmal, ‚Kabale und Liebe' nur siebenmal, ‚Fiesko' und ‚Don Carlos' nur je dreimal zur Darstellung gebracht. Vom Spielplan des Dresdener Theaters mögen aus der Zeit von 1789 bis 1813 folgende Zahlen ein Bild entwerfen: Iffland war mit 143, Kotzebue mit 334, das ist mit dreiunddreißig vom Hundert sämtlicher Aufführungen, beteiligt; auf Goethe, Lessing und Schiller zusammen kommen von 1471 Schauspielabenden nur 58, also etwa vier vom Hundert. Shakespeare war im gleichen Zeitraum auf der Dresdener Bühne kaum zu Wort gekommen. Und die übrigen Autoren? — Das waren hier wie an anderen Orten die geschäftigen Herren der dramatischen Kleinkunst, die in talentlosen Nachahmungen der klassischen Dichtung, in der Wiederaufwärmung der ehemals beliebten Staatsaktionen und Ritterschauspiele, in fleißiger Kolportage französischer und englischer Nichtigkeiten ihr Genüge und ihr Brot fanden.

Dieses trübe Bild vom klassischen Spielplan hat aber auch seine hellere und erfreulichere Seite: so wenig im Hinblick auf eine nationale Schaubühne von den zopfigen Künsten der noch ganz im Rokokogeschmack steckenden Oper zu erwarten war, konnte es doch verheißungsvoll scheinen, daß hier wenigstens

gerade das volkstümliche Empfinden dem Lichte des Genius sich zuwandte: Mehr als Schiller und Lessing und beinahe an die Siege Ifflands und Kotzebues heranreichend, beherrschte Mozart des Repertoire der Jahrhundertwende mit ‚Don Juan‘, mit der ‚Zauberflöte‘ und mit der ‚Entführung aus dem Serail‘. Goethes weise Frau Maja läßt freilich in ihren Berichten an den Sohn gar anmutig den Zweifel durchschimmern, ob es immer die sonnigen Melodien — oder andere Anziehungskräfte waren, die diese Erfolge bewirkten. „Neues gibts hir nicht“, schreibt sie am 8. November 1793 nach Weimar, „als daß die Zauberflöte achtzehnmal ist gegeben worden — und daß das Hauß immer gepfroft voll war — kein Mensch will von sich sagen lassen — er hätte sie nicht gesehn — alle Handwercker — Gärtner — ja gar die Sachsenhäußer — deren ihre Jungen die Affen nnd Löwen machen, gehen hinein, so ein Spektakel hat man hir noch nicht erlebt — das Haus muß jedesmahl schon vor 4 Uhr auf seyn — und mit alledem müssen immer einige hunderte wieder zurück die keinen Platz bekommen können — das hat Geld eingetragen! Der König hat vor die 3 mahl als Er das Letzte mahl hir war, und nur die einzige kleine Loge von Willmer innehatte 100 Carolin bezahlt“. Und drei Monate später meldet sie: „Dencke! vorige Woche ist die Zauberflöthe zum 24ten mahl bei voll gepropftem Hauße gegeben worden, und hat schon 22000 fl. eingetragen! Wie ist sie denn bey Euch executirt worden? machens eure Affen auch so brav, wie unsere Sachsenhäußer?“

III.

Die Bühnenkunst der Nationaltheater.

Die Betrachtung galt bisher dem Verhältnis des Theaters zum öffentlichen Leben in Deutschland, zu der neuen Literatur, und umschrieb den Zeitraum von etwa 1780 bis 1815. Nach dem Wiener Kongreß tritt mit dem politischen Leben der Deutschen auch ihr der Kunst zugewandter Anteil in eine neue Periode. Für das Theater bezeichnet Goethes Rücktritt von der Leitung der Weimarer Bühne den Abschluß und Anbruch bestimmt ausgeprägter Epochen. Bevor nun aber Goethes Theaterleitung selbst ihre Darstellung finden kann, ist über die Beschaffenheit der damaligen Schauspielkunst, über ihren Stil, nicht minder aber auch über weitere organisatorische, wirtschaftliche und technische Verhältnisse des Theaterbetriebs eine engere Betrachtung angezeigt. Noch kennen wir das Material nicht hinreichend, das das Nationaltheater vorfand, um aus der Theorie in die Praxis zu wachsen, das Goethe antraf, als er der Bühne einen neuen Stil zu schaffen unternahm.

Unser moderner Bühnenbau samt seiner Einrichtung ist nur zum geringsten Teil das Ergebnis eines nach sachgemäßer Gestaltung drängenden Kunstprinzips, er ist überwiegend von geschichtlichen Zufälligkeiten bestimmt worden. Hätten sich die dramatisch-theatralischen Anlagen der mitteleuropäischen Völker in grader Linie und von fremden Kunstformen unbeeinflußt fortentwickelt, so hätte sich vermutlich schon ein ganz anders geartetes Gehäuse für das Drama herausgebildet. Die in den letzten Jahrzehnten angestellten Versuche, zur Bühne Shakespeares wieder zurückzukehren oder doch eine Reform im Theaterbau herbeizuführen, die dem bilderreichen germanischen Drama besser gerecht zu werden vermöchte, weisen darauf hin, daß man mit der Zeit die sachwidrigen Mißstände des uns überkommenen Schauplatzes empfinden gelernt hat. Noch im Mittelalter sahen wir die Szene ganz und gar den Bedingungen der darzustellenden Stücke angepaßt, vor allem eben dem volkstümlichen Charakter der Mysterienspiele und Moralitäten. Wo die dramatische Kunst von antiken Vorbildern länger unbeeinflußt blieb, wie in England, erhielt sich auch diese alte Theaterform fast unverändert: in der Bühne Shakespeares ist immer noch das alte Mysterientheater wiederzuerkennen. Denn

Shakespeares Bühne war, wie wir sahen, keine Reform, sondern eine Überlieferung. Genau ebenso waren die anderen Londoner Theater eingerichtet, nur daß um 1576 bei den White-Friars das große Holztheater eine Decke über den ganzen Zuschauerraum erhielt, die bei den anderen Londoner Theatern, auch bei dem Shakespeares, noch fehlte. Die Hölle zwar war im englischen Theater jener Tage außer Dienst gesetzt, aber der Himmel hatte sich erhalten; nur war er jetzt zum Söller des palastähnlichen Hauses gewandelt, das ein- für allemal als Hintergrund der Szene sich zeigte. So wurde das Gerüst der Mysterienbühne „Das Haus"; der Vorplatz, der ehedem nur für die Intermezzi bestimmt war, wurde „Die Straße" oder „Freie Gegend". Personen, die aus dem mit Teppichen verhüllten Eingang des Hauses traten, deuteten damit an, daß die Szene, die sie zu spielen sich anschickten, eigentlich als im Hause spielend zu denken sei. Die verschiedenen Balkonszenen bei Shakespeare, in ‚Richard III.', in ‚Romeo und Julia', in ‚Cymbeline', wurden mit Hilfe der vorhandenen Galerie des festen Hausbaus ausgeführt.

Auf den deutschen und französischen mittelalterlichen Theatern waren die einzelnen Abteilungen der Bühne mit Dekorationen ausgekleidet worden, die oft sogar in prunkhafter Weise den Schauplatz wirklich darstellten. Sehr wahrscheinlich war aber dieser Brauch in England überhaupt nicht aufgekommen, oder er hatte sich, da die englischen Schauspieler sehr viel auf der Wanderschaft und auf den Schlössern des Adels zu Gaste waren, bald wieder verloren. Shakespeares Verzicht auf eigentliche Dekorationen bedeutet demnach nicht sowohl die Erfüllung eines Kunstprinzips als vielmehr die Überlieferung eines Mangels, der, wie man gern meint, die Phantasie seiner Zuschauer ganz besonders geschult habe. Dieser Auffassung wäre auch beizustimmen, wenn anderseits nicht deutliche Anhaltepunkte dafür gegeben wären, daß an sonstigen äußeren Bühnenmitteln, wie Maschinen, Requisiten, Beleuchtungs- und musikalischen Effekten das Theater der Shakespearezeit nicht gespart hat. Die naive Vorstellung von ausgesteckten Tafeln, die den jeweiligen Schauplatz dem Publikum angekündigt hätten, ist jedenfalls zu verlassen: wo das Verständnis der Szene sich nicht von selbst ergab, hat man sich immerhin Andeutungen des Schauplatzes mit künstlerischen Mitteln zu denken; für die meisten Szenen war jedoch der Ort der Handlung durch die Worte des Textes hinreichend gekennzeichnet. Der erwähnte frühere Brauch, die Schauplätze durch künstliche Bilder zu beleben, scheint auch in Deutschland und in Frankreich im selben Maße nachgelassen zu haben als die theatralischen Veranstalter verarmten. Man trieb Aufwand, so lange man, wie im 13. und 14. Jahrhundert, aus dem Stadt- oder Kirchensäckel wirtschaftete; die Berufsschauspieler in Frankreich jedoch beschränkten schon ihr Budget für Dekorationen aufs Notwendigste.

Die Platzanordnung der Zuschauer folgte dem Bedürfnis, möglichst nah um den Schauplatz herum zu sitzen. Die nächstgelegenen Plätze waren natürlich

die begehrtesten und deshalb die vornehmeren und die teuerern, zumal sie noch unter das Dach des Bühnenhauses reichten, während die übrige Arena höchstens durch ein Plantuch vor Sonne und Regen geschützt war. Ursprünglich und so lange die miracles und moral-plays auf offener Straße gespielt wurden, waren diese Vorzugsplätze wohl den Würdenträgern der Kirche und des Magistrats vorbehalten; später, als die Schauspielergesellschaften als servants in die Dienste der englischen Großen traten und in deren Schlössern ihre Szene aufschlugen, erhob der Patron mit seiner Familie den Anspruch, auf dem Schaugerüste selbst zu sitzen. Dann mochte die Vasallen- und Dienerschaft sich anreihen. In den Londoner Theatern blieben dann auch die gerade nicht gebrauchten Fenster und Logen des Bühnenhauses für die nobility reserviert. Während später die allmächtige Mode fast jede Spur dieses alten Bühnenbaues verwischt hat, ist doch gerade dieses Vorrecht des hohen Adels in die Renaissancetheater der späteren Jahrhunderte übertragen worden. Noch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stellte man in Frankreich und in England die fauteuils der Aristokratie auf die Szene und unschwer wird man in unseren heutigen Proszeniums- und Fürstenlogen jene alte Einrichtung noch wiedererkennen. In einigen älteren Theatern Deutschlands, ebenso in der Pariser Großen Oper findet man heute noch auf der Bühne, hinter dem Vorhang, solche Logen, deren Gitter die Insassen zwar den Blicken der übrigen Zuschauer verbergen, deren Einrichtung aber doch das alte Vorrecht, auf — statt vor dem Theater zu sitzen, für Bevorzugte aufrecht erhält.

Die Entwicklung des modernen Theaterbaus und seiner szenischen Technik war ein Ergebnis der italienischen Renaissance. Die neue Form des Bühnenhauses ergab sich einfach aus dem der Antike entnommenen Prinzip des einheitlichen Schauplatzes. Nur daß der amphitheatralische Zuschauerraum, dessen antike Reste in Italien und im südlichen Frankreich den Volksschauspielen noch wohl zugute kamen, sich überflüssig erwies, als das Theater eine Gesellschaftskunst und als solche in die Prunksäle der Fürsten und Großen verlegt wurde. Die Einengung des Raumes wies hier ganz von selbst auf eine bessere Ausnutzung desselben hin; so gesellte sich zu dem schräg aufsteigenden Parterre die Empore oder Galerie. Die Szene näherte sich, wieder dem antiken Vorbild folgend, dem Reliefbilde und soziale Rücksichten geboten eine streng durchgeführte Trennung der Reiche hinter und vor dem Vorhang. Am frühesten machte Frankreich sich auch diese Errungenschaft der Renaissancekultur zu eigen; schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts verließen einige Schauspielergesellschaften die Mysterienbühne und siedelten in modisch eingerichtete Säle über.

Weniger rasch übertrug sich die Anwendung von gemalten Dekorationen wieder auf die französische Bühne; der Schauplatz Corneilles war noch lediglich mit Teppichen ausgestattet, die den Hintergrund und die Abgänge nach den Seiten verkleideten. Die moderne Theaterdekoration, die übrigens ohne allen

Zweifel die Griechen schon in reichster Weise verwendet hatten, entwickelte sich mit der italienischen Opernbühne von neuem — wir sahen, daß Künstler vom Range eines Raffael sich um sie verdient machten — und wurde dieser, erst in Italien, dann auch in Frankreich, vom Schauspiel entlehnt. Neu zu erfinden waren diese Künste, wie gesagt, nicht; auch das französische Mysterientheater kannte schon einen heitern, einen gestirnten und auch einen bewölkten Himmel; der Feigenbaum, den Aaron verfluchte, dorrte vor den Augen der Zuschauer sichtbar hin und in der Sündflut stiegen die Wasserwogen aus den Gründen der Hölle bis in den Himmel; selbst den Schiffbruch des Petrus hatte man höchst naturgetreu darzustellen vermocht. Von Frankreich ging dann die Neuerung den üblichen Weg an die europäischen Höfe und namentlich an die Deutschlands. Von der neuen Mode angesteckt, mußten nun auch die armseligen englischen und deutschen Komödianten ihre Wanderkarren mit allerlei „Ausstattungsfundus“ befrachten. Das neuerdings auf der Münchener Shakespearebühne wieder angewandte Prinzip, gewisse neutrale, die Handlung vorbereitende Szenen auf einem Vorplatz abzuspielen und für die Hauptszenen den Schauplatz nur durch einen gemalten Hintergrund zu „markieren“, war schon von der Velthenschen Truppe zur Anwendung gebracht worden: für die Seitenwände behielt man die Teppichvorhänge bei, nur als Hinterwand, wenn dort die Vorhänge auseinander gezogen wurden, erschien ein den Ort der Handlung darstellender bemalter Prospekt. Natürlich vermochten weder die dilettantischen und plumpen Nachäffungen der Bilderbühne, wie sie von den Wandertruppen versucht wurden, noch die von Velthen geübte sinnvolle und für Stücke mit häufig wechselnden Schauplätzen äußerst praktische Einrichtung mit dem sinnfälligen Prunk der fürstlichen Operntheater zu konkurrieren. Schließlich mußte das arme deutsche Theater doch immer froh sein, wenn ihm irgendwo vom welschem Überfluß ein abgelegtes Gewand als Almosen überwiesen wurde. Die Gelegenheit gar, sich häuslich einzurichten, boten zunächst nur die hier und da außer Gebrauch gesetzten Opernhäuser der Residenzen. In den seltenen Fällen, wo dem deutschen Theater ein eigenes Heim gebaut wurde, ahmte man dann einfach das Operntheater nach, wozu die Aufnahme des Singspiels in das deutsche Repertoire allerdings auch inneren Anlaß bot.

Diese Schicksale der Bühne sind von nicht unerheblichem, schädigendem Einfluß auf die Stilentwicklung gewesen, denn überall gähnte nun auch in den Schauspielvorstellungen der leere Orchesterraum als eine Kluft, in die das gesprochene Wort versinkt, wie überhaupt die für den Opernaufwand bemessene Bühne fast immer die Schauspielvorstellungen in solchen Häusern als nicht dahin gehörige Unzulänglichkeiten empfinden läßt. Die Vergröberung des Stils der Sprache und der mimischen Plastik ergab sich so mit Notwendigkeit.

Aber auch aus sozialen Gründen wurde das Modell des Renaissancetheaters das maßgebende: seine Galerien und Logen waren notwendig für die als

unvermeidlich empfundene gesellschaftliche Absonderung. Diese Rücksicht gewann so sehr das Übergewicht über jede kunstgemäße Forderung und erhielt sich so unverhüllt, daß ihr zuliebe noch am Ende des 19. Jahrhunderts, also trotz dem inzwischen durch Bayreuth gegebenen Beispiel, im Prachtbau des neuen Wiener Burgtheaters durch das Schachtelsystem seines „Logenhauses“ in ästhetischer wie in akustischer Hinsicht ein Monstrum entstehen konnte. Wenn je, wäre es beim Neubau des Burgtheaters angezeigt gewesen, den sachlichen und idealen Forderungen eines Schauspielhauses Folge zu geben.

Bei der Überweisung des französischen Theaterhauses in Berlin an die deutsche Komödie wurde, wie erwähnt, dem neuen Theater als wertvolle Unterstützung auch der Bezug von Dekorationen aus dem Fundus und dem Atelier der italienischen Oper zugestanden. Das war eine seltene Ausnahme; und im Gegensatz zu dieser Opulenz müssen wir uns an den meisten deutschen Bühnen des 18. Jahrhunderts zunächst einen kläglichen Zustand des äußerlichen Bühnenbildes denken. Unter der Prinzipalschaft übte gewöhnlich irgend ein den Farbenquast schwingender Jünger Thaliens die Kunst des Theatermalers im Nebenamt. Bei Schönemann, wo Ekhof groß wurde, gab es ein gelbes Zimmer und ein grünes; in jenem mußte die Phantasie die gelbe Farbe je nach Bedürfnis für das Gold des fürstlichen Palastes oder für die Lehmwand der Bettlerhütte nehmen, im grünen Zimmer aber sich gleichermaßen Wald, Garten oder Schlachtfeld vorstellen. Das war vielleicht nur der Notbehelf der wandernden Bühne und in den Städten darf man sich schon eine vollere Wirklichkeitskunst im Bühnenbilde erfüllt denken, aber einfach genug war selbst in den berühmten Theaterstädten der dort zur Verfügung stehende Vorrat an Dekorationen: über zwei Säle, einen Wald, eine Burg, ein Bauernhaus ging der Reichtum wohl nirgends hinaus. Und man irrt, wenn man eine größere Illusionsfähigkeit, die zur bildenden Mittätigkeit der Zuschauer befruchtet hätte, wie das oft als der Vorteil genügsamer Bühnenausstattung gepriesen wird, beim damaligen Publikum voraussetzt; so weit man auch noch vom Verlangen einer stilechten Ausstattung entfernt war, wurde die Ärmlichkeit des deutschen Schauspiels doch sehr spöttisch empfunden und oft verhöhnt. Man darf eben nicht vergessen, daß seit einigen hundert Jahren für die italienische Oper auch in Deutschland schon große Meister der Bühnenmalerei tätig gewesen, daß Prachtentfaltung und Theater für den Rokokogeschmack synonyme Begriffe waren. Ein Grund mehr für das deutsche Theater, dankbar jeden Abhub von den Tischen jener Reichen hinzunehmen. Nur daß nun in solchen Fällen die Szene des deutschen Schauspiels oft einem Vagabunden glich, der zufällig das Stück eines Staatskleides auf der Straße gefunden und um seine Lumpen gehängt hat. Gibt es doch heute noch genug Hof- und Stadttheater, die neue Anschaffungen nur an Opern wenden; erst wenn sie dort ausgedient haben, darf sie nach und nach auch das Schauspiel in Gebrauch nehmen.

Die erste dem Zeitalter des Stückes entsprechende und für dasselbe eigens gemalte Dekoration sah man auf dem deutschen Theater 1773 in Berlin in Goethes ‚Götz‘, die denn auch nicht geringes Aufsehen erregte und der deutschen Kunst die Sympathien der Gebildeten erwarb. Ihr Schöpfer war der Maler der italienischen Oper, Meil; er und der Italiener Verona wirkten in Berlin als hochangesehene Meister ihrer Kunst. In Leipzig gründete Oeser, der durch Goethe verewigte, eine Schule für Dekorationsmalerei; Fuentes in Frankfurt, Beuther in Weimar, das Geschlecht der Quaglio in München, in Dresden der berühmte Guiseppe Galli genannt Bibiena sind in der Kunstgeschichte bekannte Namen damaliger Theatermaler.

Nach den großen Ansprüchen gemessen, die die Rokoko-Oper an szenische Künste gestellt hatte, war überhaupt eine reich entwickelte Technik des Theaters vorhanden, die während des 19. Jahrhunderts im wesentlichen kaum Zuwachs erfuhr, — außer natürlich durch die Verwendung der allgemeinen technischen Fortschritte, wie Hydraulik, Dampf und Elektrizität. Die in den Theateranekdoten fortlebenden Talglichte, die in den Zwischenakten von den Schauspielern „geschnäuzt“ werden mußten, sehen wir schon 1790 etwa in den größeren Theatern durch die mit Öl gespeisten sogenannten Reverbère-Lampen ersetzt. Auch die Verdunklung des Zuschauerraums als technisches Hilfsmittel, die Szene heller erscheinen zu lassen, war vor Richard Wagner schon erfunden worden; der den Zuschauerraum erhellende Kronleuchter wurde, solange er nicht, wie bei der Beleuchtung durch Gas oder Elektrizität klein gestellt werden konnte, während des Spiels in eine Öffnung des Plafonds hinaufgewunden. Dämmerung, Nacht und farbige Beleuchtung wurde durch mechanisch zu bewegende durchscheinende Schirme bewirkt. Der Szenenwechsel innerhalb der Akte geschah vor den Augen der Zuschauer; doch wurde zuweilen auch der Vorhang bei Verwandlungen herabgelassen. Otto Heinrich von Gemmingen brachte das in seinem ‚Deutschen Hausvater‘, 1781, als Neuerung, für die er in der Vorrede eine Begründung gab, die zugleich die mit den „offenen Verwandlungen“ damals noch verknüpften Mißstände kennzeichnet: „Es hat mir manchmal sehr wehe getan, wenn oft im rührendsten Augenblick eine laute Pfeife (sic) eine Theaterveränderung ankündigte; und dann Türen mit Menschenfüßen ankamen, Tische aus dem Theater wie lebendig heraussprangen, und Bäume im Boden wieder zurückkrochen.“ — Um Aktschlüsse von Verwandlungen zu unterscheiden, führte man später (etwa 1850) einen besonderen Verwandlungsvorhang ein, bis dann, durch die neuen Beleuchtungseinrichtungen begünstigt, der Szenenwechsel wieder bei offener aber verdunkelter Bühne vorgenommen wurde.

Für das Theaterkleid der Schauspieler blieb das französische Muster, wie es seit Racines Zeiten im Brauch war, vorbildlich: Es gab ein antikes, ein modernes, der Tagessitte sich anpassendes, und ein „türkisches“ Kostüm. Nur

ganz langsam räumte man ein anderes widersinniges Gesetz aus dem Wege, das trotz dieser verschiedenen Trachten den Schauspielern die Einhaltung gewisser gesellschaftlicher Konventionen zur Pflicht machte: der französische und mit ihm der Schauspieler der von französischer Kultur abhängigen Länder trug, der zeitlichen Reihenfolge nach, wie zum antiken so zum türkischen Kostüm erst die Allonge, dann die Zopfperücke und endlich den Haarbeutel; gleich unerläßlich war die der Tagesmode entsprechende Kniehose und der Schnallenschuh, wie für die Frauen der Reifrock und die Puderperücke; in Reifrock und Puderperücke erschien die ägyptische Kleopatra wie die Gräfin Orsina. Doch war es auch das französische Theater das sich zuerst gegen diesen Widersinn auflehnte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon führten Lekain und die Clairon gewisse Reformen ein. Deutschland und England verharrten dagegen länger bei dem durch gesellschaftliche Rücksichten bedingten Herkommen und erst gegen das Ende von Garriks Laufbahn wurde am Londoner Theater ein strengeres Stilbedürfnis bemerkbar, wie es dann die englische Bühne war, die im 19. Jahrhundert den streng historischen Stil in die Theaterkunst einführte. Garrik zuerst spielte Shakespeares Richard III. nicht mehr in der damaligen Hoftracht, sondern, wie Hogarths Zeichnungen überliefern, — im „spanischen" Kostüm. Im nämlichen, mit etwas niederländischer Nuancierung, zeigt ihn ein im Tiefurter Schloß bei Weimar bewahrtes Aquarell als Hamlet. Damit war zwar ein Anfang gemacht, der zurückliegenden Zeit des dramatischen Vorgangs Rechnung zu tragen, zugleich aber der Beweis geliefert, wie erstaunlich gering jener Zeit noch die geschichtliche Trachtenkenntnis war. Als Lear trug Garrik über dem Rokokohofkleid seiner Tage einen langen purpurnen mit Hermelin besetzten Mantel. Seine Kollegin, Mrs. Yades, tritt uns auf Bildern aus der Zeit im schwarzen Reifrock mit Schneppentaille und in Steckelschuhen entgegen, das Haar zu turmhoher gepuderter Frisur aufgebaut; zwei blutige Dolche in ihren Händen belehren uns, daß es Lady Macbeth ist, die sie vorstellt.

In Deutschland gingen Koch und Schröder mit Reformen des Theaterkleides voran: für ‚Julius von Tarent', ‚Hamlet', ‚Die Räuber', ‚Götz von Berlichingen', überhaupt für das zeitig zurückliegende Drama erfand man eine gewisse mittelalterliche Konventionstracht, die zwar nie und nirgend getragen worden, die aber einen hinlänglich fremdartigen Eindruck von vergangenen Zeiten lebendig machte. In der Auffassung Goethe-Schillers hieß das, „das barbarische Kostüm jener Zeit (Wallensteins) gefällig behandeln und eine schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen treffen". Es war eine Mischung vom spanischen und vom niederländischen Gewand am Ausgang des 16. Jahrhunderts, die für die bezeichnete Gattung von Stücken bis in die dreißiger Jahre des unsrigen auf den deutschen Bühnen üblich blieb. Gelbe Ritterstiefel mit goldenen Sporen gehörten dazu und zierliche Spitzenkragen.

Für das Kostüm der Antike wirkte in Frankreich Talma bahnbrechend, nachdem die Maler der Revolutionszeit die beliebt gewordenen Stoffe aus der römischen Geschichte stilvoll zu gestalten begonnen hatten, wozu wieder die Ergebnisse von Winckelmanns bahnbrechender Arbeit erst vorliegen mußten. Von Talma erzählt man, daß er, als Cinna, zuerst die Toga mit klassischem Anstand zu tragen verstanden habe und zwar die echte römische Toga in ihrem ungeheueren Umfang und Stoffreichtum. Dagegen blieb in Deutschland bis zum Auftreten der Meininger die mit der Kante à la Grecque besetzte Mantille, die uns so schwer den Begriff klassischer Würde aufkommen lassen will, als antikes Bekleidungsstück an der Tagesordnung.

Wo die Handlung des Dramas in unsichere Zeiten sich verlor, wo das spanische, antike oder türkische Schema nicht mehr stimmen wollte, trat eine schwer zu beschreibende Maskeradenphantasie in Tätigkeit. Graf Brühl in Berlin wurde als ein Reiniger des Geschmacks gepriesen, als er für Schillers ‚Tell' die Schweizer in ein echtes Kostüm steckte, — nämlich in das der bürgerlichen Tracht zu Kaiser Maximilians Zeit. Dank dieser Tat erschien dann sechzig Jahre lang der Befreier der vier Waldstädte im geschlitzten Landsknechtwams, in der zweifarbigen Pluderhose und mit dem verschnürten Tellerbarett der Huttenzeit auf dem Altorfer Marktplatz.

Dem immerhin nicht zu unterschätzenden Einfluß, den ein annähernd historisch richtiges Kleid für die Eindringlichkeit der Darstellung ausübt, steht unterstützend der Zwang auf den Schauspieler zur Seite, sich der Konvention der Mode seiner eigenen Tage zu entziehen. Auf der vornehm erzogenen französischen Bühne bestimmte naturgemäß die Allonge der Hoftracht die Haltung auch des römischen Feldherren; der Reifrock von zwei Meter im Durchmesser mußte eine Medea „gelinde rasen" lassen und solange es gute Manier war, Stirn und Nase häufig mit dem feinen Spitzentaschentuch zu betupfen, wurde das wehende Taschentuch für Rodogune und Phädra ein unentbehrliches Ausdrucksmittel der seelischen Bewegung. Das Rokoko war aber auch der Stil Deutschlands und das Maß aller vornehmen Lebensart; es übte seine Herrschaft eigentlich ungebrochen bis zum Ausbruch der Befreiungskriege, wo es dann plötzlich in sein schrofffstes Gegenteil, in die „teutonische Urwüchsigkeit" umschlug. So war vor 1812 auch für die deutschen Schauspieler die Rokokositte die Anstandslehre, nur daß wenige sich ihr mit Geschmack zu unterziehen verstanden. Mehr als es in Frankreich der Fall war, rekrutierte sich bei uns die Mehrzahl der Theaterleute immer noch aus bürgerlichen Kreisen, die mit der vornehmen Welt eigentlich nie in Berührung kamen. Die Folge davon war ein eigenes gespreiztes Benehmen, wie man es oft bei falscher Auffassung und Nachahmung nicht angeborener Lebensformen auch außerhalb der Bühne findet. Über diesen „Komödiantenstil" machte sich dann die feinere deutsche, in der französischen Komödie und in der italienischen Oper verwöhnte Gesell-

schaft lustig, wenn sie mehr mitleidig als anteilnehmend die Anstrengungen der deutschen Bühne betrachtete. Fleiß und gewissenhafte Beobachtung mochten den Talentierteren und Gebildeteren wohl allmählich die Formen des guten Tons geläufig machen, aber ganz ratlos stand gewöhnlich der deutsche Schauspieler vor solchen Aufgaben, für die im Leben der Gegenwart die Muster fehlten. Wie für das Natürliche war dem Rokokozeitalter auch für das Historische die Empfindung nicht entwickelt. Selbst die bildenden Künste lagen, mehr, als aus der immer mächtigen Wirkung des Milieus sich erklären läßt, in den Fesseln des Zopfs: die Antike kannte man, bis Winckelmann sie gereinigt wieder heraufführte, nur in entstellenden Nachahmungen des Barock; das Quattrocento war ein unbekannter Begriff und die edle Renaissance mißliebig wie die harte Charakteristik der mittelalterlichen Künste. Die Schulung des Geschmacks an geschichtlichen Formen war in den Jahrhunderten des Rokoko die seltenste Ausnahme, selbst bei den Künstlern und Dichtern. Goethe empfand es wie etwas Wunderbares, als ihm vor dem Straßburger Münster zum ersten Male die Phantasie durch die geschichtliches Leben atmende Gothik befruchtet wurde; im Götz, in den jugendlichen Teilen des Faust webt eine starke geschichtlich-plastische Anschauung. Aber selbst der vom historischen Geist so schwungvoll beseelte Schiller verrät, in seiner jugendlichen Periode wenigstens, noch kaum eine Spur von bildlich-geschichtstreuer Vorstellung seiner Stoffe. Man sehe darauf hin seinen Fiesko an: diese Genueser wandeln alle im Staatskleid der Stuttgarter Hofkavaliere von 1780.

Diese Beschränkung im Zeitgeschmack machte sich natürlich auch bei den reiferen Schauspielern bemerkbar; sie vermochten es nur schwer, auf die pedantische Gespreiztheit zu verzichten, die sie nun einmal für Vornehmheit und historische Würde zu geben gewöhnt waren. Das ist bei Konrad Ekhof sogar, der doch allen seinen Zeitgenossen an Innigkeit und Wahrheit des Tones und an natürlicher Schlichtheit der Umgangsformen ein Vorbild gewesen ist, überall nachzuspüren. Man sah eben jede Regung der Natur, jedes ferne Geschehen durch das Lorgnon der Zeitmode, ähnlich wie wir in den jüngsten Epochen des Realismus auf der Bühne erleben mußten, die Allüren des preußischen Referendars und Reserveleutnants am spanischen Infanten Don Carlos bewundern zu lernen. Da bessere Beispiele im Leben fehlten, suchte der gebildete Schauspieler allenfalls bei der Gelehrsamkeit Rat und holte sich statt Anschauungen eine Theorie von seiner Kunst. Auch der Tanzmeister sollte helfen und die Bewegungen der Glieder in die „Schönheitslinie Hogarths“ leiten; der Psycholog lehrte die Notwendigkeit der Übereinstimmung der dialektischen und der körperlichen Beredtsamkeit. Aber das Resultat war gewöhnlich groteske Übertreibung, wie bei jenem Odoardo, von dem Engel in seiner ‚Mimik‘ erzählt, er habe bei den Worten: „Schütten Sie nicht einen Tropfen Gift in einen Eimer!“ — erst den Tropfen mit den Fingern der einen Hand, dann mit beiden Händen den

Eimer in die Luft gemalt. — War der Bombast der Neuberschen Schule im Stile Schröders und der Mannheimer leidlich überwunden, „outrierte man keinen Tyrannenschritt“ mehr und belebte man die Rede nicht mehr mit „Windmühlenflügelbewegungen“, so war es nun Stil, die Hand vom Busenstreif weg in einer schönen Wellenlinie in die Rocktasche versinken zu lassen. Der mit falschen Begriffen von Schönheit und Vornehmheit sich ausputzende Pedant hielt der Schauspielkunst den Spiegel vor, wie ihr später der Pseudorealismus der Philisterliteratur die Vorlagen gab. Es scheint gewöhnlich auf der deutschen Bühne jener Zeit zugegangen zu sein wie in den Vorzimmern der großen Welt, wo die Dienerschaft die Bräuche der abwesenden Herrschaft nachäfft.

Die Mehrzahl der damaligen Schauspieler aber blieb bei der Wildheit des alten Komödiantenwesens und unterwarf sich nur widerspenstig und langsam den Forderungen guter bürgerlicher Sitte. Anders in England und in Frankreich, wo die Schauspielkunst von ihren ersten berufsmäßigen Anfängen an eigentlich immer in enger Fühlung mit den gebildeten Elementen des Landes gestanden hatte. Eine solche Erziehung durch das Leben, wie wir sie besonders Iffland suchen sahen, vermochte die gelegentlich gegebene Anleitung eines in gelehrtem Schwulst verknöcherten deutschen Professors nicht so leicht zu ersetzen. Vor Lessing hatte sich zudem kaum ein geschmackvoller Mensch um diese Kunst bekümmert. Darum sahen wir auch Lessing bei seinen französischen und italienischen Vorgängern sich Rat holen. „Vor Alters“, meinte er, habe es vielleicht eine Schauspielkunst gegeben; und nur in der französischen Bühnenkunst lebte deren Überlieferung weiter. Er übersetzte den ‚Schauspieler‘ von Remond von Sainte-Albine; er übermittelte außer Diderots dramaturgischen Vorschriften, auch die Darstellungsregeln Riccobinis. Die Reaktion gegen die singende, den Reim hervorhebende Behandlung des Alexandriners, gegen die üble Manier, die Sentenzen pathetisch hervorzuheben und die Wörter unerträglich zu dehnen, war in Frankreich schon um die Mitte des Jahrhunderts in lebhaftem Gange. Lekain, Larive, Dubus-Preville und die Clairon waren Schauspieler von hervorragendem und leitendem Geschmack, die treffliche Regeln für ihr Handwerk gefunden und verkündet hatten. Den wichtigen Satz: daß in der Phantasie des Schauspielers die vierte Wand der Bühne stets vorhanden sein, das heißt, daß der Schauspieler die Anwesenheit des Publikums vergessen müsse, hatte Diderot verkündet. Was in Frankreich jedoch solchen Anregungen auch die Wirkung sicherte, das fehlte gerade den deutschen Schauspielern: der zünftige Berufsgeist und die Achtung der Überlieferung. Der Korpsgeist der deutschen Gesellschaften jener Zeit war eben kaum mehr als die gemeinsame Erinnerung an vagabundierende Wanderschaften mit all ihren Fährlichkeiten, Notlagen und ihrem unvermeidlichen Galgenhumor. Gesellschaftlich ein Jahrhundert lang vollständig geächtet, hatte die Masse des Standes sich einen gewissen Pariastolz angeeignet; sie pochte stolz auf ihre ungebundene

Willkür und war eher mißtrauisch gegen jede Belehrung als nach ihr verlangend. Die Heimat des deutschen Schauspielers war und blieb zunächst die Schenke: dort hielt er sich für alle empfangene Unbill des Lebens schadlos und hänselte im Stile des Fähnrichs Pistol die ringsum gaffenden Philister, die immer noch die Wäsche vom Gartenzaun schnell ins Haus trugen, sobald der Planwagen der Komödianten auf der Landstraße sichtbar wurde. Winkte ihm aber wirklich einmal die Gunst eines Großen, dann wandelte der Pariastolz sich gelegentlich sehr rasch in eine blöde bedientenhafte Unterwürfigkeit oder in lächerliche Gespreiztheit. — Im ‚Wilhelm Meister' hat Goethe die klassische Naturgeschichte des deutschen Rokokokomödianten geschrieben.

In gewissen Perioden des Altertums hatte der Schauspieler, im Vollbesitz aller bürgerlichen Rechte und Ehren, sogar als Staatsmann eine Rolle spielen können; an seinem Beruf selbst haftete kein gesellschaftlicher Makel. Auch im Mittelalter ließen die Beteiligung der Geistlichkeit an den Spielen, die Mitwirkung der Bürgerschaft diese Kunst durchaus ehrbar erscheinen. Erst mit dem Zuzug proletarischer Elemente wurde die Schauspielerei allmählich anstößig. Doch nicht eigentlich die Einmischung dieses „unehrlichen Volks", die ja auch sonst geduldet und gar verlangt wurde, eine andere Tatsache änderte die soziale Wertung der Beschäftigung mit dem Theater von Grund aus: das war das Erscheinen der Frau auf der Schaubühne.

Auch in dieser Neuerung war für das moderne Theater Italien vorangegangen, Frankreich und Spanien waren nachgefolgt, während die germanischen Länder sich am längsten zögernd verhalten hatten. Shakespeares Julie ist noch von einem jungen Mann dargestellt worden und auch in Deutschland hatten die englischen Komödianten an der heimischen Gepflogenheit festgehalten. Welche Wichtigkeit dieser Änderung beizulegen ist, ergibt sich aus einem flüchtigen Rückblick auf die geschichtliche Entwicklung dieser Vorgänge: Kaum früher als in der römischen Kaiserzeit sind überhaupt Frauen auf der Bühne erschienen und die vom römischen Senat verschiedentlich erlassenen Verordnungen beweisen untrüglich, daß ihre Beteiligung an den Schaustellungen aller Art immer ganz eindeutig als Prostitution empfunden wurde. Die ersten Christen nahmen darum keine Angehörigen irgend eines mit dem Theater verwandten Gewerbes in ihre Gemeinden auf und die ersten Konzile führten gegen das Theaterwesen eine durchaus verdammende Sprache. Das kann nicht wundernehmen, wenn man sich eine Theaterankündigung der Zeit näher ansieht. Sie stammt aus dem 6. Jahrhundert und wird von Prokop aus Syrakus mitgeteilt: „Mitbürger, Ariane wird in dieser Pantomime in ihr Brautgemach eintreten; Bacchus, der mit den Göttern gezecht hat, wird sie dort überraschen und es werden auch die Intimitäten der Hochzeitsnacht vorgeführt werden". — Man kann beobachten, daß in der Folge die Kirche und die von ihr beeinflußte Polizei immer dann ausgesprochen theaterfeindlich

wurden, wenn das Weib wieder auf der Bühne erschien, von der es während der geistlichen Obhut über das Theater streng verbannt gewesen war. Unter Heinrich III. kamen, nach Tallemant des Reaux, mit spanischen und italienischen Schauspielergesellschaften zuerst weibliche Komödiantinnen nach Frankreich; sie waren die Kebsweiber der Schauspieler und sie galten und gaben sich als Prostituierte. P. de l'Estoile schreibt 1577 über die italienische Truppe der Gelosi in Paris, die Lüstlinge seien hingegangen um ces bonnes dames zu sehen, die mit gänzlich entblößtem Busen sich auf der Bühne produziert hätten. Das Parlament verfügte die Schließung dieses Theaters infolge der von ihm ausgehenden Ausschweifungen. Wenn sich aber dann bald darauf die Stellung sowohl der Obrigkeit als der Geistlichkeit zu dieser Frage änderte, so geschah es, wie sich aus dem Text aller Verordnungen ergibt, nur aus denselben Gesichtspunkten, aus denen man überhaupt anfing, die Prostitution zu regeln, statt sie zu verdammen.

So hatte man sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts fast allgemein zugunsten dieser frühen Frauenemanzipation entschieden. Der spanische Klerus erklärte im Jahre 1596 das Auftreten von Frauen auf dem Theater für statthafter und sittlicher als das Spielen der Frauenrollen durch Knaben, „wobei die erotischen Beziehungen oft einen widerlichen Beigeschmack empfangen müßten“. Auf die pathologischen Bedenklichkeiten solcher Situationen sich zu verstehen, wird man dem damaligen Klerus nicht wohl bestreiten können; aber ebenso unbestreitbar ist, daß zunächst — und mit längster Nachwirkung — der große künstlerische Fortschritt, der durch die Frau auf der Bühne gewonnen wurde, begleitet war von einem Sinken des Theaters im Sinne der bürgerlichen Moral, weil die Frau auf dem Theater eben vom Anfang an, selbst vor dem Gesetz, als Dirne erschien. Nur daß auch frühe schon außerordentliche Frauen gegen den allgemeinen Verruf die Würde ihrer Persönlichkeit durchzusetzen verstanden, wie im Florenz des 16. Jahrhunderts die wegen ihrer Schönheit, Gelehrtheit — und Sittenstrenge von den ersten Geistern des Landes gefeierte Isabella Andreini, die sogar Mitglied der Akademie war. In Deutschland machte zuerst der Magister Velthen sich den neuen Brauch zunutze und die Neuberin folgte ihm darin, die um den Lorbeer der Schauspielkunst den schweren Kampf gegen die öffentliche Meinung auch für ihr Geschlecht auf sich nahm. Darum sorgte sie aber auch, daß keine Unehre dem Kranze sich anhefte, nach dem sie kühn gelangt. Die unverheirateten Schauspielerinnen ihrer Truppe nahm sie als Pensionärinnen in ihr Haus, in dem auch die Junggesellen der Gemeinschaft den täglichen Tisch gedeckt fanden. Zarte Beziehungen, die sich zwischen den männlichen und weiblichen Jüngern Thaliens etwa einfädelten, duldete sie nicht; es hieß dann: entweder heiraten — oder auseinander! Und dieses patriarchalische Verhältnis bei der Neuberschen Truppe ist von vielen Prinzipalschaften nachgeahmt worden.

Aber weder Ausnahmen noch sittliche Maßregeln konnten das einmal festgewurzelte Vorurteil aus der Welt schaffen. Auch von der herkömmlichen Anschauung abgesehen, liegt es ja gerade der naiven Auffassung sehr nahe, es müsse dem Weib, das sich berufsmäßig dazu hergibt, allabendlich erotische Regungen und Leidenschaften der Menge vorzutäuschen, auch „berufsmäßiges“ Bedürfnis sein, zu lieben und geliebt zu werden. Die Zeit lag unendlich fern, wo man die Schauspielkunst etwa als Ausübung eines geheiligten Kultus empfunden und dementsprechend die Schauspielerin als eine Priesterin mit mystischer Verehrung betrachtet hätte. Zudem gab das Benehmen der meisten dieser Frauen unzweideutige Begründung für die Annahme, daß das auf der Bühne erscheinende Weib das Vorrecht ihres Geschlechts, die Scham, abgelegt habe. Und aller Kunst- und Kulturheuchelei entkleidet, sieht man diese Auffassung von jenem Tage ab, wo die Frau auf der Bühne den die Roheit scheuchenden Schleier, der ihre Ehre einhüllt, von sich warf, sich behaupten — und sieht sie von den Frauen selbst geteilt: die Bühnenmemoiren französischer, englischer und italienischer Künstlerinnen geben in ihrem bemerkenswerten Freimut schlagende Aufschlüsse darüber, wie noch die meisten Schauspielerinnen der Rokokozeit ihr Verhältnis zur Öffentlichkeit selbst auffaßten. In aller Unbefangenheit wird da das Glückslos, die Maitresse einer fürstlichen oder sonst hochgestellten Persönlichkeit zu werden, als der Ziele wünschenswertestes eingestanden. Die Gesangschulen des 17. Jahrhunderts in Venedig und Bologna erteilten fakultativ Unterricht in den Künsten der Koketterie und hießen, mit dem Anstrich einer durchaus sachlichen Begründung, „Kurtisanenschulen“; hätte es jener Zeit schon die heute üblichen Reklamezirkulare gegeben, so hätten die Leiter dieser Anstalten gewiß nicht verabsäumt, ganz wohlbefugt darauf hinzuweisen, wie viele ihrer Schülerinnen in die glänzenden Stellungen fürstlicher, ja königlicher Liebschaften „avanciert“ waren. Daß die schmutzigen Bühnenskandale in Hamburg und in Berlin nur die ursachgemäßen Folgen dieser korrumpierten Auffassung waren, wurde schon betont. Wie es die Fürsten und Großen getrieben hatten, so wollten es nun die Dandies und die Leutnants treiben; die Bühnenkünstlerin war Freiwild, das man nach jeglichem Weidmannsbrauch sich gegenseitig abjagte, wo es gehen mochte. Die höfischen Chroniken des 17. und 18. Jahrhunderts erzählen davon minder erbauliche als belehrende Geschichten: weil er ihm seine Primadonna weggefischt hatte, empfing der Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen einst von Mantuas Herzog, Karl IV., eine Herausforderung, die um ein Haar einen europäischen Krieg entfesselt hätte . . .

Das Urteil des deutschen Bürgerstandes über diese Gepflogenheiten an den Hoflagern spricht Schillers wackerer Musikus aus: „Mit Buhlschaften dien' ich nicht. So lang der Hof da noch Vorrat hat, kommt die Lieferung nicht an uns Bürgersleut'“; und schwer genug mochte es dem Stande fallen, der bis dahin leider vorzugsweise diese Lieferung besorgt hatte, im deutschen Bürger-

hause sich nun Achtung zu erwerben. — Im Jahre 1794 gingen in Berlin die lithographierten Briefe einer Schauspielerin „Friederike“, die diese ihrem Liebhaber geschrieben hatte, von Hand zu Hand. Am Schluß fügte der Kavalier, der sie in Umlauf gesetzt hatte, hinzu: „Dies sind die Briefe der Schauspielerin X. in Berlin, deren Eroberung und Bekanntschaft mir seit 1793 vom Mai an bis Dezember 1794 über 8000 Taler gekostet hat. Quelle folie!! F. W. Graf von P ......“ Spricht es nicht einen Band Kulturgeschichte, dieses Quelle folie! Und später, und in der „klassischen“ Zeit unseres Theaters? — Wir werden sehen, daß es nicht der Hund des Aubry war, dieses kluge Pudeltier, das durch schlechte Nachrede der Herostrat der Hundewelt geworden ist, der Goethe vom Direktionssessel des weimarischen Theaters verjagte, — daß diese Anekdote nur als Mäntelchen vor die Chronique scandaleuse gehängt wurde, um den wirklichen Zusammenhang der Dinge zu verbergen.

Der ersehnten Erhebung der Schaubühne zu einer nationalen Kulturanstalt hat die Beteiligung der Frauen an dieser Kunst — dieser Einsicht kann der ernsthafte Betrachter der Theatergeschichte sich nicht entziehen — unheilvoll im Wege gestanden; die außerordentliche ästhetische Förderung, die sie der Schauspielkunst brachte, die niemand wird entbehren wollen, hat sich nur ganz allmählich aus der degradierenden Vermischung mit niedrigen Instinkten und Spekulationen, die das Verhältnis von Kunst und Volk vergiftete, durchgesetzt. Im Verlaufe dieser Darstellung wird sich ergeben, daß die Frau sich zwar die persönliche Achtung ihres Geschlechts Schritt für Schritt erkämpfen konnte; aber es fehlt doch nicht viel, um sagen zu können: Die Frau der Bühne stand in diesem langen Prozeß immer wie eine Angeklagte, deren Schuld ohne weiteres so lange als erwiesen angenommen wurde, bis sie selbst ihre Unschuld überzeugend darzulegen vermochte. Und in der sozialen Schätzung der ganzen Theaterinstitution gegenüber besteht die mittelalterliche Auffassung, nur in den modernen Formen der größeren Gelassenheit diesen Dingen gegenüber, noch heute zu Recht. So lange der Staat keine Mittel findet, zu verhüten, daß Tausende von Mädchen und Frauen mit der Verpflichtung, einen ganz unverhältnismäßigen Kleideraufwand für ihre Beschäftigung zu leisten, an den deutschen Theatern mit Monatsgehältern von 20 bis 50 Mark angestellt werden, so lange selbst das königliche Schauspielhaus in Berlin, des Reiches vornehmste Bühne, kleinen Schauspielerinnen monatlich 60 Mark Gage zahlt, wird man den nicht Lügen strafen können, der, mit schmerzlicher Ironie, die deutschen Theater den bequemsten „Fleischmarkt“ der heutigen Gesellschaft nennt.

Gleich in der ersten Zeit dieser Frauenemanzipation auf den Brettern trat übrigens der solchen Bewegungen immer eigentümliche Drang in Erscheinung, daß die Frau auch in das Gebiet der Männer hinüber zu greifen versucht: die Neuberin schon erschien gern in Männerrollen und Madame Neuhof spielte

gegen 1760 in Berlin den Orosman in Voltaires ‚Zaire‘. Der Ehrgeiz der Frauen nach der Rolle des Hamlet, der in der neueren Zeit, nach Felicitas Vestfali, auch Sarah Bernhardt und Adele Sandrock verlockt hat, bestach um 1770 schon die Genossin Ekhofs, Madame Abt vom Gothaischen Hoftheater, deren Dänenprinz eine zeitgenössische Berühmtheit war. Liegt dieser immer wiederkehrenden Sonderlichkeit zuweilen ein in der Individualität begründeter Verzicht auf des ewig Weiblichen Wehr und Waffen zugrunde, so ist das gerade Gegenteil der Fall bei der sich bald einbürgernden Neigung, Knaben- und Pagenrollen von Frauen spielen zu lassen und zwar am liebsten von solchen, die, mit allen üppigen Reizen der schaumentstiegenen Göttin begabt, im anliegenden Männergewand doppelt anziehend erscheinen möchten. Auch hier liegt indes eine historische Nötigung zugrunde: mit dem Abkommen der Kastraten mußten die Frauen deren Alt- und Mezzosopranpartien in der Oper übernehmen; das Singspiel blieb bei dieser Gepflogenheit und bildete sie zu einer beliebten Attraktion aus, die dann auch die Schauspieldichter verlockte.

Mußte aus allen diesen Gründen das Schauspielwesen der Moral der bürgerlichen Stände dringend verdächtig erscheinen und bleiben, so war es für die aufstrebende Kunst doch noch hemmender, daß auch viele Aufklärer der Zeit, daß namentlich Rousseau, dessen im ‚Emile‘ verkündete pädagogische Ethik ein so breites Echo fand, dem Theater Feindschaft und Krieg erklärten. In Deutschland gab sich neben Lessing besonders der Ästhetiker Johann Georg Sulzer redliche Mühe, der jungen Kunst die gesellschaftliche Achtung zu gewinnen. Auch unter den Fürsten fanden sich, den Beispielen des zweiten Joseph und des Kurfürsten Karl Theodor folgend, aufrichtige und uneigennützige Kunstfreunde, die das verachtete Handwerk durch ihre Inschutznahme zu adeln suchten. Aber die Willkür des „Ressentiment“, die in jeder lange mißhandelten Kaste eine Macht ist, widerstrebte in der Regel der versuchten Einordnung in das gesellschaftliche Gefüge aufs nachhaltigste und lohnte nicht selten die empfangenen Wohltaten mit krassem Undank. Seine ersten Erfahrungen mit den Schauspielern spricht Goethe im ‚Wilhelm Meister‘ deutlich genug aus: „Immer bedürftig und immer ohne Zutrauen, scheint es, als wenn sie sich vor nichts so sehr fürchteten als vor Vernunft und gutem Geschmack und nichts so sehr zu erhalten suchten, als das Majestätsrecht ihrer persönlichen Willkür“, und Joseph II. seufzte unter der ewigen Unruhe, die sein Theater ihm bereitete: er wolle lieber eine ganze Armee in Ordnung halten als zwanzig Komödianten. —

In einer Kunst, die von vielen gemeinsam geübt wird, schließt das dem Genie sonst zuzugestehende Vorrecht rücksichtsloser Betonung seiner Subjektivität immer eine Gefahr ein. So schätzenswert, namentlich für die große Wirkung der Tragödie, die voll dahinströmende mit sich fortreißende Gewalt des genialen Darstellers ist, für die harmonische Gesamtwirkung eines

Bühnenwerks, für die Herstellung eines „Ensembles“, wie der technische Ausdruck für das Zusammenspiel lange lautete, sind die Fähigkeiten selbstloser Einordnung unter das Ganze doch unerläßlich. Mehr als ein bedeutender Bühnenleiter hat es bekannt und danach gehandelt, daß eine Reihe gebildeter und gefügiger Talente die größere Gewähr für ein in allen Teilen wohl abgewogenes Bühnenspiel biete als die Besetzung einer oder einiger Rollen durch geniale Darsteller. Dem Sinne jener bildungssüchtigen und jeder Art Aufklärung zustrebenden Zeit, die hier betrachtet wird, die eigentlich alles pädagogisch zu behandeln liebte, entsprach eine gleiche dramaturgische Auffassung. Durch nichts mochte der Schauspieler jener Tage sich leichter des Anteils der Gebildeten, der Achtung der Gesellschaft versichern, als durch die Geneigtheit, den Forderungen der bürgerlichen Sitte, denen einer verständigen Auffassung seines Berufs sich unterzuordnen. Bis in unsere Zeit hinein ist das zu beobachten: auch dann noch, als das Theater zum Schoßkind der Gesellschaft avancierte, war immer der Schauspieler am meisten von der Gunst getragen, der sich durch bürgerliche Wohlerzogenheit zu insinuieren wußte, während die Launen des Genies damals oft mit einer heute unbegreiflichen Brutalität gestraft wurden. Im Interesse der Kunst ist diese Engherzigkeit jedoch kaum zu beklagen. Namentlich in der Jugendzeit des Theaters gab es nur diesen Weg, allmählich einen festeren Halt in das noch aller Gesetzmäßigkeit entbehrende Theatertreiben zu bringen; die großen Schauspieler alle am Ausgang des 18. Jahrhunderts gingen ihn und erzwangen sich so mit zäher Energie den Anteil ihrer Zeit und die Gefolgschaft ihrer Berufsgenossen. Konrad Ekhof, der Sohn eines Hamburger Stadtsoldaten, wurde ein Muster guter Lebensführung und moralischer Tüchtigkeit; unermüdlich versuchte er, seine Kunstgenossen zu gleicher Haltung und zu ernster Ausübung ihres Berufs anzuleiten. In seiner Gesellschaft errichtete er eine Theaterschule für die jüngeren Mitglieder und das Interesse für die bürgerliche Sicherstellung seines Standes gab ihm schon damals den Gedanken ein, eine allgemeine Pensionskasse für deutsche Schauspieler zu begründen, — ein Plan, der fast genau hundert Jahre später erst zur Ausführung gelangt ist. Friedrich Ludwig Schröder hielt sich gegen die Kunstfeindlichkeit des Hamburger Theaterpöbels nur durch die bürgerliche Festigung, die er für seine Person und seine Kameraden anstrebte und erzog sich sein gerühmtes Ensemble durch die Handhabung einer eisernen Disziplin, die er durch patriarchalische Fürsorge weniger fühlbar zu machen verstand. „Mein Beruf war es fort und fort, eine Bande Schauspieler zu haben, die ich zu Menschen ummodeln konnte, oder Menschen, die Schauspieler vertreten sollten“, bekennt er selbst. Iffland verdankte, wie schon erwähnt, dem Ehrgeiz, der vornehmen Welt sich anzupassen, nicht allein seine hervorstechenden Qualitäten als Schauspieler, er gewann dadurch vor allem auch jenes diplomatische Geschick, das ihm in einer noch rohen Zeit und

in schweren Tagen nationalen Mißgeschicks für das Berliner Theater den sicheren wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Boden zu bereiten verstattete. Das Streben nach anerkannter Persönlichkeit ist bei den genannten drei Männern von nachhaltigstem Einfluß für die Entwicklung ihrer Kunst und ihres Standes gewesen.

Natürlich fehlte bei der großen Masse der Berufsgenossen die groteske Kehrseite dieser Vorzüge nicht: die falsche gesellschaftliche Ambition, gleich und gleich mit den Großen dieser Welt zu stehen, sei es auch nur dadurch, daß man deren vornehme Passionen nachäffte. So wurde besonders das Hazardspiel, obschon es das allgemeine Laster jener Zeit war, zu einer Geißel des Schauspielerstandes. Entsprach die Nachahmung der Kavaliersitten den Bedürfnissen der genialischen Naturen, so entwickelten die pedantischeren Talente fast herkömmlich ein steifleinenes Pathos ihrer künstlerischen Würde, das meist in einem tragikomischen Gegensatz zu der Armseligkeit stand, die im wesentlichen doch das Theaterleben umkleidete.

Wenn es der laienhaften Betrachtung des Theaters geläufig ist, den Schauspieler gemeinhin als einen schlechten Wirtschafter zu schelten, der unverhältnismäßige Einnahmen aus einem leicht und ohne Anstrengung geübten Berufe ziehe, so ist das, auf die Allgemeinheit des Theatergewerbes bezogen, ein grobes Mißverständnis. Die wirtschaftliche Stellung des Schauspielerstandes mit ihrem Elend, das die Regel, mit ihren Auswüchsen, die die seltenste Ausnahme bilden, ist vielmehr ein trübstes Kapital in der Geschichte der proletarischen Stände moderner Zeiten. Kaum einer der zahlreichen Theaterreformatoren im 19. Jahrhundert, die gern die Unverschämtheit der Komödianten, nach Ministergehältern zu streben, für alle Schäden unserer kranken Theaterkultur verantwortlich machten, hat das doch auch hier so nahe liegende Gesetz von Angebot und Nachfrage je berücksichtigt. Zuzeiten, wo die italienische Oper in Deutschland Millionen über Millionen aus dem Volkssäckel verschlang — wie, um nur ein Beispiel anzuführen, bei den Festlichkeiten zum Einzug des sächsischen Kronprinzenpaares 1738, die vier Millionen Taler kosteten —, betrug die ganze Summe der wöchentlichen Gagen, die der Prinzipal Schönemann seinem Personal zahlte, sechzehn Taler und acht Groschen — und diesem Personal gehörte auch Konrad Ekhof an, den man jener Tage schon den deutschen Garrik nannte. Freilich konnte Schönemann auch die abendliche Bühnenbeleuchtung noch mit der Ausgabe eines preußischen Talers bestreiten, weil etwa vier Dutzend Talglichte hierzu hinreichten. Schröder bezog, als er in der ersten Hamburger Epoche für seine Mutter die Direktion führte, eine Wochengage von sechzehn Talern; damit machte er aber auch schon ein Haus, in dem die Patrizier der Stadt verkehrten. Das höchste Gehalt, das Ekhof während seiner Bühnenlaufbahn erlangte, war sechshundert Taler für das Jahr und eine Klafter Holz; dafür mußte er den Direktor des Gothaischen

Hoftheaters repräsentieren. Die Nachfrage nach deutschem Schauspiel war eben einstweilen nicht stärker und rechtfertigte keine höheren Bezüge, während da, wo das soziale Bedürfnis sie erhob, an der italienischen Oper, zur nämlichen Zeit noch das Hundertfache verausgabt wurde.

Außer meist sehr geringfügigen Wochengehältern bezogen die Schauspieler „Spielhonorare". Ihre Einführung hatte mehrfache Ursachen: einmal sollte das Spielhonorar Leistungen belohnen, die streng genommen außerhalb der eingegangenen Verpflichtung des Darstellers lagen, dann aber wurde es auch schon zeitig als eine Art Konventionalstrafe angewendet, insofern es in Wegfall kam, wenn der Darsteller verhindert war, oder Verhinderung vorschützte, seine Pflicht zu tun. In Wien erhielt er ein Spielhonorar nicht nur für Gesangs- und Tanzeinlagen, sondern auch für Ohrfeigen, die er etwa auf der Bühne zu empfangen hatte, oder — „wenn er mit Wasser begossen wurde". Je mehr sich dann das Singspiel am deutschen Theater zur Oper erweiterte, wurde das Spielhonorar mehr und mehr eine stehende Einrichtung, um die Bezahlung der Leistungen zu differenzieren. Singen und Tanzen mußte zwar jeder Schauspieler können, aber die Oper im Stile Mozarts etwa stellte doch schon Anforderungen, denen der rezitierende Schauspieler ohne weiteres nicht immer gewachsen war. Trotzdem war bis ungefähr 1830 an den meisten deutschen Theatern eine Doppeltätigkeit der Darsteller als Schauspieler und Opernsänger eigentlich die Regel; auch noch die Opern Webers wurden häufig vom Schauspielerpersonal dargestellt. Diese Möglichkeit läßt den auch durch andere Beobachtungen begründeten Schluß zu, daß die Ausbildung im Gesang damals allgemeiner war als heute, daß aber auch die Ansprüche des Publikums, von den Habitués der italienischen Oper abgesehen, erheblich geringer sein mochten. Frau Unzelmann-Bethmann in Berlin spielte Schillers Jungfrau, sang aber auch in der ‚Entführung aus dem Serail' Mozarts Konstanze, die doch schon hohe Anforderungen an kunstgemäßen Koloraturgesang stellt. Beschort, ihr Kollege, war der Hamlet und auch der Don Juan der Berliner Bühne. Erst in den zwanziger Jahren, als die neueren italienischen und französischen Opern die deutschen Bühnen überfluteten, reichten die Kräfte, die Mozart zur Geltung gebracht hatten, nicht mehr aus; man verlangte wieder nach kunstgebildeten Sängern italienischer Schule. Besonders wohl, weil das deutsche Theater nun auch den Adel und die verwöhntere Hofgesellschaft, die durch die Nöte der Kriegsjahre um ihre standesgemäßen „Spectacles" gekommen waren, als Zuschauer gewonnen hatte. Damit stiegen für Sänger und Sängerinnen, die als „Stars" glänzten, auch die Gehälter bald wieder zu beträchtlicher Höhe und blieben selbst denen der Rokoko-Oper nicht viel nach. Die Gagenetats des Schauspiels aber hielten sich bis in die sechziger Jahre auch an den Hof- und größeren Stadttheatern in durchaus mäßigen Grenzen, obwohl der Wettbewerb um Kräfte von Ruf schon kein geringer war.

In Wien, am Nationaltheater, das als die erste deutsche Bühne galt, wurde im Jahre 1807 eine Maximalgrenze für die Schauspielergehälter festgesetzt: 2500 Gulden für männliche und 2000 Gulden für weibliche Darsteller; die Spielhonorare betrugen einen bis drei Gulden höchstens. Im gleichen Schritt mit dem Vordringen der freihändlerischen Grundsätze in unserer Volkswirtschaft unterlagen auch die ökonomischen Verhältnisse des Theaters den mit diesem Prinzip verknüpften Folgeerscheinungen. Das Billigkeitsystem, nach welchem bisher verfahren worden war, indem man annähernd auf den Standard of life der am Theater Angestellten gehalten hatte, verschwand mehr und mehr: die Gagen der begehrteren, selteneren Kräfte gingen unverhältnismäßig in die Höhe, die der weniger wichtigen Hilfskräfte, wie der Chorsänger, der Musiker und der technischen Beamten, wurden auf die niedrigste Stufe gedrückt, wo sie, selbst im Vergleich zu den Arbeiterlöhnen unserer Tage, noch heute stehen. Als auch das Theater endlich gar der Segnungen der Gewerbefreiheit teilhaftig wurde, zeitigte die eintretende Preistreiberei dann auch die nämlichen ungesunden Zustände, die in der Gegenwart auf alle vom Unternehmertum abhängigen freien Berufe drücken.

So lange die deutschen Theater noch mehr oder weniger ein Wanderleben führten, galt für Prinzipal und Mitglied gleichmäßig das Recht, die eingegangene Verpflichtung jederzeit auf eine Frist von drei bis sechs Wochen hinaus zu kündigen. Erst als die Gesellschaften an den Höfen oder in den Städten ständig geworden waren, wurden längere Verträge geschlossen und Gastspiele, von deren Ausfall das vorher verabredete „Engagement“ abhängig war, wurden die übliche Form, das Personal zu ergänzen. Trotz der beschwerlichen und teueren Reisen war damals übrigens der Wechsel der Schauspieler an den Bühnen viel häufiger, als man glauben sollte. Schon Goethes Kollegen unter den Theaterdirektoren hatten es um so schwerer, ihre Gesellschaften beisammen zu halten, als die Rechtsverbindlichkeiten der Verträge für das Theater noch sehr lockere waren und bei der damaligen Justizpflege kaum zu behaupten. Kontraktbrüche waren daher an der Tagesordnung. Erst wirkte das alte Wanderblut, das die Schauspieler nur selten lange seßhaft werden ließ, und die verhältnismäßige Leichtigkeit, so lange der Stand noch nicht überfüllt war, wieder eine Anstellung zu bekommen, dann störten die Preistreibereien der Konkurrenz die Gefüge der mit Mühe gebildeten Ensembles. Ein unbestreitbarer Notstand hat die Leitungen zu den berüchtigten Härten der Theaterkontrakte veranlaßt, die jedem Rechtsgefühl Hohn sprachen und später, als das Verhältnis sich umkehrte und das Angebot stärker als die Nachfrage wurde, alle schwächeren Arbeitsuchenden einer jeder Billigkeit entbehrenden, jammervollen Unsicherheit ausliefern sollten.

* * *

Der schwankende Charakter der individuellen und der Standesbildung des deutschen Schauspielers am Ende des 18. Jahrhunderts haftete natürlich auch seinen künstlerischen Leistungen, sowohl im Einzelspiel wie im Ensemble, an. Das jenen Jahren eigentümliche, vielseitig zutage tretende Bestreben, die Theorie der Schauspielkunst zu ergründen, verrät schon, wie wenig befestigt im allgemeinen die Anschauungen über die Gesetze und Ziele dieser Kunst noch waren. Wie fast auf allen Gebieten der Kultur und der Kunst schien Deutschland auch hier sein altes Vorrecht, die Wahlstatt für ernste Entscheidungskämpfe abzugeben, behaupten zu wollen. Das deutsche Theater war noch nicht aus den Windeln, da war es auch schon in Richtungen zerspalten, die, nach leidiger nationaler Gepflogenheit, durch übertreibende Einseitigkeit die gute Sache ihrer Einsichten zu beweisen suchten. Bevor noch Goethes Theaterschulung einsetzte, die für die neue Kunstform des Dramas einen Stil der Darstellung erstrebte, hatten sich schon in den verschiedenen Hauptlagern der Bühnenkunst „Schulen“ gebildet, die mit mehr oder weniger Übereifer auf feste Schablonen eingeschworen waren.

Lessings Einwirken und der Sieg des bürgerlichen Prosaschauspiels — auch Shakespeare war bis dahin nur in Prosaübersetzungen auf die Szene gekommen, — hatte, wie erwähnt wurde, die Neubersche, die „Leipziger Schule“ und deren groteske Deklamation überwunden; die gespreizte Sprache des Alexandriners, das ihr anhaftende Wesen der pathetischen Geste war gründlich in Mißkredit geraten. Das Hauptpflegegebiet der Leipziger Schule war Norddeutschland gewesen; je mehr nach Süden zu, je weniger hatte sie festen Fuß gefaßt und an dem Geschmack der Wiener war sie ganz und gar gescheitert. Die Neuberin selbst und fast alle norddeutschen Schauspieler ihrer Erziehung konnten damals in Wien nicht durchdringen. Schröder, als zielbewußter Anhänger Lessings, hatte dann auch in Norddeutschland die Nachwirkungen der Neuberin ausgerodet und eine eigene, die „Hamburger Schule“ begründet und befestigt, die im wesentlichen die Forderungen der Lessingschen Dramaturgie aufs gewissenhafteste erfüllte, die einen gesunden Realismus lehrte, aber doch die für die Theaterwirkung stets wichtigen Gesetze der veränderten Perspektive und die daraus erwachsenden Konventionen wohl berücksichtigte.

Schröder hat, nach allen Berichten verständiger Beurteiler, nie einem platten Naturalismus gehuldigt; er ging den Weg von der Natur zur Kunst und von der Kunst wieder zur Natur zurück. Der damalige Naturalismus aber glaubte, — ganz ähnlich, wie wir dies bei der naturalistischen Strömung gegen Ende des 19. Jahrhunderts beobachten werden, — den Umweg über die Kunst, das heißt, den Stil, überhaupt entbehren zu können. Schröders Schule erschien freilich noch ganz im Prosaischen befangen, was schon die Auswahl der Stoffe und der Mangel höheren geistigen Schwungs bei der Zurechtstutzung der auf dem Hamburger Theater gespielten Dramen edleren oder komplizierteren

Gefüges verrät; Schröder fürchtete die Kunstsprache des Verses überhaupt und haßte die bilderreiche Umhüllung des dichterischen Gedankens als Irrwege, die von der Wahrheit — von seiner Wahrheit — abführen mußten. Darin glich er zeitlebens einem altmodischen sparsamen Hausvater, der, ehrenfest und gediegen, der oft noch unklaren Schwarmgeisterei seine klaren, gefestigten Grundsätze als Riegel vorschob. Umsomehr tat er, im Gegensatz zu den gleichzeitigen Stilschulen, für eine sorglich gepflegte Technik seiner Kunst, die er mit Nachdruck auf Deutlichkeit und Gliederung stellte.

Das Gegenteil ungefähr wurde in der „Mannheimer Schule" lange Zeit als Kunstprinzip verfolgt; die jungen Nationalschauspieler der kurpfälzischen Residenz sind die eigentlichen Naturalisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewesen. Der dramaturgische Atem, der die Bühne Dalbergs beseelte, war unstreitig kühner, künstlerischer, literarischer als der des Hamburger Theaters, man wagte in Mannheim mehr als in Hamburg; aber in den Darstellungen der Pfälzer Bühne galt nur die uneingeschränkte Wirklichkeitsnachahmung. Von Dalberg dazu angeregt, haben die Mannheimer Schauspieler ihre Bekenntnisse zu ihrem Beruf in jenen Abhandlungen niedergelegt, die unter dem Namen der ‚Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters' bekannt sind. Wer sie liest, wird sich des Staunens darüber nicht erwehren können, mit welcher Naivität hier die technischen Errungenschaften eines schon hundertjährigen Bemühens, im guten Glauben auf dem richtigen Weg zu sein, wieder über den Haufen geworfen wurden. Mit nicht verhehlter Geringschätzung wird von den Franzosen gesprochen, die — man denke! — nicht nur des Dichters Text gewissenhaft wiedergeben, sondern sogar jeden Auftritt, jede Stellung, jede Bewegung der Personen auf ihren Proben genau vorherzubestimmen und einzuüben für notwendig halten. Darüber waren die jungen Genies der Mannheimer Schule weit erhaben. Ihr ordnender Regisseur war die „Laune"; aus der Unmittelbarkeit der Stimmung, des augenblicklichen Gefühls sollte die natürlichste und stärkste Wirkung entspringen. Der vornehm gebildete, aber künstlerisch unerfahrene Dalberg wußte zunächst selbst keinen Rat, wenn infolge solcher Grundsätze die Vorstellungen bald unter jeder Wirkung blieben, bald Willkür oder Übermut das erwartete Bild aus allen sichern Linien riß. Selbst die Behandlung des Wortes entbehrte der präzisen Deutlichkeit; die „Laune" haschte eben nur nach dem ihr gerade geläufigen Ausdruck und der Schauspieler enthob sich der Prüfung, ob dieser zufällige, willkürliche Ausdruck seiner Empfindung sich überhaupt dem Zuhörer mitteilen könne. Erst als Schröder auf der Mannheimer Bühne als Gast erschienen war, dämmerte den launischen Dalberg-Schülern die Erkenntnis des Notwendigen in ihrer Kunst: eine Linie über der Natur, ein gelindes aber deutliches Al fresco in Empfindung und Ausführung, in weithin sichtbare Formen eingekleidet, — darin sah Dalberg das Geheimnis der großen Wirkung des Hamburger Meisters. Und nun

erfuhr man erst, daß auch Schröder, wie die Franzosen, eine sorgfältige Vorherbestimmung der anzuwendenden Mittel durch gewissenhaftes Probieren nicht verschmähte.

Die Mannheimer Schule lenkte in Schröders Bahnen ein und namentlich Iffland lernte auf ihnen die sichere Beherrschung der Ausdrucksmittel, die ihn auszeichnete. Wo ihn die Natur dabei im Stich ließ, wußte er durch künstliche Behelfe, durch feine Nuancen den hervorstechenden Eindruck seines Spiels zu bewirken. Sein Temperament war von Haus aus lebhafter und flüssiger als das Schröders. Dieser war hart und heftig, starr und barsch in seiner Empfindung, er hatte ein trockenes und rauhes Stimmorgan erst in langer Schulung dem Ausdruck großer Leidenschaft und innerer Bewegung dienstbar machen müssen; er ergriff seine Zuschauer mehr durch die wuchtige Geschlossenheit seiner Darstellung. Der schmiegsame Iffland dagegen war eigentlich ohne jede wahre Leidenschaft, zudem mit einem nur schwachen Stimmorgan begabt und mußte auf Umwegen gehen, wo Schröder geradeaus ging. Sein Publikum immer etwas Bedeutendes ahnen lassend, sein Interesse mit jeder Handbewegung zu fesseln suchend, lockte er es verführerisch nach und nach auf seine Seite. Erst als zunehmendes Alter die natürlichen Mängel noch verstärkte, verfiel Iffland in die oft an ihm getadelten Übertreibungen; er brauchte eben immer mehr Notbehelfe und daher immer mehr Mätzchen, sie zu verdecken. So lange er in Mannheim war, wirkte er auf die jungen Schauspieler durch die Überlegenheit seines Verstandes, die eine feine Witterung für jede Resonanz im Zuschauerraum herausgebildet hatte. Wie er der vornehmen Welt ihre Formen gut abgelauscht hatte und, ohne je die Grenzen des feinen Taktes zu überschreiten, dem Ton der Großen einen gewinnenden Herzensklang beizumischen verstand, verlieh er auch dem des rechtschaffenen bürgerlichen Biedermanns einen melodramatischen Beiklang, der jedes tugendhafte Untertanengemüt in sanfter Rührung über sich erschauern ließ. Er spielte ganz auf die „Moral" seiner Zeitgenossen hinaus: den Edelen reinigte er von jeder störenden Schwäche, den Abscheulichen aber malte er schwarz und „schwärzte noch gar". In seinem Franz Moor deckte er den Abgrund des Lasters so weit als möglich auf und blies den heißen Höllenatem eines verworfenen Scheusals unter die schaudernde Menge. Er war der berufenste Schauspieler seines Zeitgeists. Das **Tat twam asi**, das echte Dichter auch den aus ihren Grenzen geratenen Menschen in die Seele schreiben, überlasen die Schauspieler der Ifflandischen Schule gleich ihrem Meister. Darum reichten sie auch nur für die larmoyante bürgerliche Komödie und für das Intriguenstück aus.

Die Bedingtheit der menschlichen Natur zeigt sich dem Verständnis des Moralisten immer in ungemeiner Einfachheit; und wo der Dichter die dunkeln und vielverzweigten Quellen der Triebe zum Springen gebracht hatte, schöpfte der Schauspieler jener Zeit vorsichtig von der Schicht der Oberfläche, lies den

Trank wohl abbrausen und kredenzte ihn in geaichtem, jedem vertrauten Maße. Diese philiströse Auffassung spricht unverkennbar aus fast allen Berichten der Zeit auch über die gerühmtesten noch der damaligen Meister. Nie wieder ist zum Beispiel die Leistung eines Schauspielers so mit lautem, ausgesuchtem und ganz unverhältnismäßigem Beifall aufgenommen und belohnt worden wie der Hamlet Brockmanns. Freilich war Brockmann der erste, der den bleichen Gewissenshelden der germanischen Weltanschauung über die Bretter schreiten ließ, in Hamburg, in Berlin (wo er ihn an 30 Abenden hintereinander spielte) und in Wien, überall die höchste Bewunderung erweckend. Nur der sieghaftesten Genialität, nur einer wahrhaft erschöpfenden, großen Kunst hätten, sollte man meinen, solche Kränze gebührt: es wurden Medaillen zum Gedächtnis dieser Tat geprägt, Kupferstiche, die den Künstler und ganze Szenen des Schauspiels darstellten, gingen als begehrte Kunstblätter von Hand zu Hand und die Gazetten überboten sich in Hymnen auf den Roscius redivius. Und doch, — geht man der Linie von Brockmanns Darstellung nach, so muß man finden, daß der Schauspieler nur das Rührselige der Hamletgestalt gegeben hat, nur das aus den äußeren Geschicken fließende Pathos, das Mitleid zu erwecken imstande ist. Die sengenden Funken der Ironie, die Hamlets glühendes Herz unter den Hammerschlägen der brutalen Wirklichkeit sprüht, wandelte Brockmann in liebenswürdige Scherzworte eines charmanten, humorvollen Gesellschafters, der außerdem noch zufällig ein Prinz ist. Verfolgt man das Urteil Meyers, des Biographen Schröders, genauer, so findet man doch wesentlich nur passive Vorzüge hervorgehoben, und Meyer findet auch schon, daß Brockmann den wahren Ausdruck der Leidenschaft nicht erreiche. Die Inschrift der auf seinen Hamlet geprägten Medaille: Peragit tranquilla potestas quod violenta nequit — mag darum eine zutreffende Charakteristik aussprechen. Nicht anders stand auch Iffland solchen Aufgaben gegenüber. In ganz ähnlicher Weise „vermenschlichte“ er zum Beispiel Schillers Wallenstein, dem er seinen Mikrokosmus in der Brust nicht gelten ließ, den er völlig in die Sphäre eines schlichten Bürgers rückte, dessen Tugend ins Wanken geraten ist. Auf den Ausdruck des Zauderns, auf den des Schrecks vor den Grenzen, wo das Verbrechen des großen tragischen Menschen herüber warnt und zugleich lockt, war alle Wirkung zusammengedrängt. Iffland blickte dem Dämon des Schicksals darum nicht mit großen, ins Ewige gerichteten Geisteraugen ins dunkle Antlitz, er erkannte in jenen „Augenblicken“ nicht den Weltgeist, dem Wallenstein sich näher gerückt fühlt, er drückte die Augen fest zu, wie vor einem Spuk, und wie den letzten Satz einer Gespenstergeschichte säuselte er kaum hörbar:

„Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder“.

Diese letzte Nuance hatte Iffland vom Wallenstein Flecks übernommen, nur, daß sie bei diesem wirklich aus dämonischem Entrücktsein floß. Weil

Ifflands Wallenstein des begangenen Verbrechens sich völlig bewußt war, ahnte er im letzten Akt auch mit aller Bestimmtheit, daß nun die Strafe kommen werde; seinem Publikum wenigstens sollte darüber kein noch so gelinder Zweifel bleiben: mit stockendem Atem zwischen jedem Wort und jedes wie eine Totenglocke klingen lassend, sprach er: „Ich — denke — einen — langen — langen (sic) — Schlaf zu tun" . . . und so zu Ende. Diese Wiederholung des Adjektivs „langen" an dieser Stelle, gegen Absicht und Form des Dichters gleich schwer verstoßend, kennzeichnet den Stil der Ifflandschule: solche Willkürlichkeiten hatte sie sich aus der frischfröhlichen Naturalistenzeit her als Reservatrechte bewahrt. Iffland ließ sie auch nicht fahren, als er in Berlin vorbildlich für Geschlechter zu wirken berufen war. Der Text des Dichters war den damaligen Schauspielern nur zu oft bloß ein Schema, das nach eigenem besten Ermessen auszufüllen, sie sich verpflichtet glaubten. So meinten sie Lessings Rat sich auslegen zu dürfen, der den Schauspieler aufgefordert hatte, zuweilen auch für den Dichter zu denken.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß auch die erste Schauspielergeneration des Jahrhunderts, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, ebenso wie das Publikum, der inneren Welt großer Dichtung, die bei Goethe, Schiller und Shakespeare sich enthüllte, noch fremd gegenüber stand. Nicht heranreichend an die psychologische und poetische Bedeutung dieses Theaters und ohne technische Vorbildung für seine reicher entfalteten Formen. Neben der Fabel im Drama brachte nur das eigentlich Rührende, das im äußerlichen Sinne Pathetische, Eindruck hervor; dann aber, wie gesagt, der moralische Austrag, wonach dem Guten sein Lohn, dem Bösen seine Strafe werden mußte. Und wenn man die dramaturgische Lehre der letzten hundert Jahre nachprüft? — Wurde nicht bis in die jüngsten Tage wacker das Steckenpferd der „poetischen Gerechtigkeit" geritten? Blieb es nicht dabei, daß die „sittliche Weltordnung" im Drama wenigstens die Tugend belohnen, das Laster bestrafen müsse, um sich in Einklang mit der sozialen Sittenlehre zu bewähren? Erst recht spät breitete das Bewußtsein sich aus, daß ein Unterschied ist zwischen diesem Holzpferd der poetischen Gerechtigkeit und dem Flügelroß, das die Gewaltigen der großen Weltdichtung von jeher in eine Region entführte, in der die ewigen Gesetze des Werdens und Vergehens in der ehernen Gestalt der Notwendigkeit sich offenbaren. Auch im Volke des 19. Jahrhunderts — man kann es sich nicht verhehlen — ist der Geist der Tragödie nie lebendig gewesen; er konnte in ihm nie lebendig werden. Der Rationalismus darf, wenn er nicht Selbstmord begehen will, den tragischen Charakter der Welt nicht zugeben, also auch eine Dichtung nicht billigen, die diesen verherrlicht, weil sie dadurch den Menschen zur wahren Freiheit zu führen sucht. Und gegen den echten Geist der Tragiker, nicht gegen die Formen, in die diese ihre Dichtung kleideten, erhoben die Vorkämpfer des bürgerlich realistischen Dramas die Waffen; gegen ihn

lehnten sich die Schauspieler auf. Man wollte Versöhnung um jeden Preis, Aussöhnung der Gegensätze, die das Leben aufwirft, im Sinne einer sozialen Moral und innerhalb deren Machtbereich, zu lohnen oder zu strafen, zu beglücken oder zu verderben. Im Gewächshaus einer so engen Weltanschauung mögen die mannigfaltigsten und lieblichsten Zierpflanzen gezogen werden können, — der Urweltbaum der Tragödie, der seine Wurzeln ins unerforschbare Dunkel hinabsenkt und seine Wipfel hinausstreckt ins Lichtreich der Ewigkeit, das nur dem religiösen und dem philosophischen Sinn der Menschheit sich entschleiert, hat unter dem viel zu niedrigen Glasdach keinen Raum, sich zu entfalten. Wuchs solch ein Urweltbaum nun doch irgendwo aus Keimen empor, die wie aus fernen Zeiten auf einen fremden Boden verweht erschienen, so machten sich die Gartenkünstler darüber her, ihn für den Hausgarten des Philisters zurechtzustutzen. Ist es recht, daß der Mensch sich das Maß aller Dinge gilt, so ist es auch billig, daß jeder Mensch nach seinem Empfinden und jede Zeit nach ihren Menschen das Maß wechselt.

Auch die Schauspieler jener Zeit — wie vielleicht die aller Zeiten — hielten sich für die berufenen Hüter dieses Selbstbestimmungsrechtes; sie verteidigten es, auch gegen die Dichter der Schaubühne und zwar gegen die lebenden wie gegen die toten. Die Unzulänglichkeit seiner Empfindung zuzugestehen kann dem Schauspieler am wenigsten zugemutet werden; dieser sucht darum die Ursachen auffälliger Dissonanzen nie im Wesen der ihn fremd anmutenden Dichtung, sondern immer in deren Form. So galt es dem Theater zur Jahrhundertwende als eine ausgemachte Sache, daß der Vers der neuen Dramen an ihrer schwierigen Darstellung und an ihrer geringen und selten nachhaltigen Wirkung auf das Publikum die Schuld trage. Es war gar kein Anlaß einzusehen, warum die paar eigensinnigen Dichter in Weimar und der neue Übersetzer Shakespeares den Vers wieder in die Theaterstücke hineinkünstelten, nachdem seinem gespreizten Vetter, dem Alexandriner, mit Recht der Garaus auf der deutschen Bühne gemacht worden war. Warum sollte die Not von neuem beginnen? Wo blieb die Natürlichkeit und die „Laune“, wenn man wieder skandieren und rhythmisch sprechen sollte? — Der greise Johann Voß erzählte Klingemann, in seiner Jugend hätten die Schauspieler eine ausgebildete Fähigkeit für den Vers besessen; die Schauspieler, mit denen Goethe anfangen mußte, besaßen sie schon nicht mehr und die der zwanziger Jahre besaßen sie noch nicht wieder, — darüber eben beklagte sich der alte Homerkünstler.

‚Don Carlos‘ mußte Schiller, um ihn auf die Bühne zu bringen, wieder in Prosa umarbeiten; und noch zwanzig Jahre nach Schillers Tod schrieb man die Rollen der Versstücke wie Prosa aus, damit die Schauspieler das unbequeme Element besser bewältigen könnten. Sie fühlten sich wie in einer Schnürbrust, wenn die feste Form der Verssprache ihre geliebte Willkür einenge,

klagten die Darsteller. Wie man sich dieses Zwangs zu entledigen suchte, können Körners Berichte an Schiller über die Aufführungen der Dresdener Bühne bezeugen; er spricht über ‚Don Carlos‘ und meldet: „Der König Philipp des Schauspielers Brückl flickt zur Verstärkung seiner Würde fortwährend das Beiwort „königlich“ ein und schließt seine eindrucksvollen Sätze mit einem „Merkt euch das!“ In der großen Auseinandersetzung aber mit seiner der Untreue bezichteten „königlichen“ Gemahlin drängte er sie zu einem offenen Bekenntnis mit den Worten: „Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben!“ Schiller selbst war in der Tat auch fast immer unbefriedigt, wenn er außerhalb Weimars eines seiner Stücke auf der Bühne sah; von einer Leipziger Aufführung des ‚Fiesko‘ äußerte er: „Im Ganzen brav; aber daß man mir sieben Szenen kastriert, den Ausgang eigenmächtig abändert, — Fiesko blieb am Leben und versprach, Genuas bravster Bürger zu werden! — manche Akteurs ihre Rollen ganz verfehlten, das war für mich kaum auszuhalten“. —

Zu diesen Unzulänglichkeiten trug, selbst an den größeren Bühnen noch, die geringe Anzahl der zur Verfügung stehenden Schauspieler viel bei. Für die bürgerlichen Schauspiele und auch für die altfranzösische Tragödie war mit einem halben Dutzend leidlicher Kräfte überall gut auszukommen gewesen; nun brachten die neuen Dramen eine Fülle von Personen, denen zumeist eine gewichtige historische Bedeutung beikam, die also mindestens gut repräsentiert werden sollten. Das hatte schon bei der Einführung Shakespeares große Schwierigkeiten bereitet. Da blieb häufigst nur die Zuflucht zu Handlangern der Schauspielkunst und es wurden bald schlimme Gewohnheiten, einmal, soviel Personen als möglich aus dem Stück herauszustreichen, dann aber, für die in zweiter Linie stehenden sich mit Choristen und Statisten zu begnügen. Das historische Drama und das Trauerspiel kannte man bis in die neueste Zeit auf der deutschen Bühne kaum anders als mit unerträglichen Gestalten selbst noch in den wichtigeren Rollen. Wenige Theater, an denen Philipps Hofstaat in Aranjuez nicht als mehr oder minder groteske Parodie erschien und erscheint. So reiht sich ein Umstand an den anderen, die einfache Tatsache erkennen zu lassen, daß unser Theater seinen Mitteln nach weit hinter denen Shakespeares und Calderons zurückstand und der Entwicklung der dramatischen Dichtung, die dieser Dichter Bahnen weiter schritt, zu folgen nicht imstande war. Es konnte aus der Atmosphäre der Bürgerstube nicht wieder heraus. In empfindlichem Maße verriet sich der Mangel an echter Empfindung und an Leidenschaft besonders bei den Frauen; hier stoßen wir immer auf den Tadel über weinerliche Manier oder über kreischende Zänkigkeit. Zu der Anerkennung, wie sie doch einigen Männern aus berufenem Munde zuteil wurde, sehen wir eigentlich keine Schauspielerin der Zeit es bringen. Das erklärt sich indessen leicht daraus, daß der Konventionalismus

jeder Zeit auf die Frau immer noch bestimmender wirkt als auf den Mann. Volles Gelingen erreichten beide Geschlechter nur im bürgerlichen Fach des Rührschauspiels und des in gesellschaftlichen Schablonen gehaltenen Lustspiels der Zeit.

Auf der Schwelle in das 19. Jahrhundert erscheint Fleck immer noch als der einzige Künstler, der über jenes Milieu hinausragte, dessen freie und starke Individualität der Welt zugehörig sich erwies, die die klassische Dichtung umschrieb. Und es ist ein sympathischer Zug in dem oft getrübten Bild von Ifflands Charaktereigenschaften, daß der über das Ganze gestellte ehrgeizige Schauspieler einem Rivalen die Anerkennung nicht versagte, der in jedem Zug seines Wesens da Stärke und Fülle aufwies, wo Iffland Schwäche und Mangel anhafteten. So viel Reibung Iffland auch mit Fleck zu bestehen hatte, preist er an ihm doch „den Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, den Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß", und gesteht: „er verschmähte alle Hilfsmittel des Handwerks, er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleite seine Künstlerbahn mit steter, stiller Gewalt". Tieck, der sich für den besten anonymen Schauspieler der Zeit einschätzte und allen Zeugnissen nach in der Tat ein unübertrefflicher Vorleser dramatischer Dichtungen war, bekennt, daß er diese Kunst von Fleck gelernt habe: „Diese wunderbaren Übergänge, die Interjektionen, dieses Anhalten und dann der stürmende Strom der Rede, sowie seine dazwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Shakespearischen Pathos zuerst bei ihm verstanden". Fleck war denn auch ein mächtiger Hebel, das Pallas-Bild des klassischen Dramas in Berlin auf ein leidlich würdiges Postament zu bringen. Sein Wallenstein war der Gegenstand des Beifalls der verständigsten und künstlerischsten Zeitgenossen. Bei der Betrachtung seines Bildes im Spiegel jener Schätzungen empfindet man einmal die tröstende Zuversicht, daß die Natur wohlwollend genug ist, der Zeit, der sie einen Genius schenkt, auch das Werkzeug zu bereiten, das er braucht, sich zu offenbaren.

In Ferdinand Eßlair, Sophie Schröder und Pius Alexander Wolff haben wir die Linie Flecks später weiter zu verfolgen, — der verdienstvolle Erzieher des deutschen Theaters aber, Schröder, wandte mißmutig diesem neuen Geiste der Schauspielkunst den Rücken. Es kam nun die Zeit, wo Ifflands sonst bedenkliche Geschmeidigkeit über den Starrkopf Schröder den Sieg und den Vorteil zum Besten der Entwicklung davontrug, als er der neuen Richtung in Berlin, wenn auch mit geheimem Unbehagen, soviel er konnte, den Boden bereitete. Die höchste Ehrung, die dem kernigen Schröder noch werden sollte, schlug dieser in kaum verkennbarem Groll aus: er lehnte Schillers Einladung

ab, in Weimar den Wallenstein zu schaffen, und noch in späteren Jahren mochte er das Bekenntnis nicht verhehlen, „daß er Schillers Tod in Beziehung auf die deutsche Bühne durchaus für keinen Verlust halte, weil die Unregelmäßigkeiten und Ausschweifungen dieses Dichters in seinen letzten Werken immer weiter gediehen wären und zu nichts Gutem hätten führen können“. So schrieb er an Klingemann.

IV.

Goethes Theater in Weimar.

Noch kurz vorm Scheiden des 19. Jahrhunderts gab der hundertundfünfzigste Gedenktag an Goethes Geburt den Deutschen Anlaß, das in der Gegenwart noch lebendige wie das während des Jahrhunderts allmählich fruchtbar gewordene Teil des Goetheschen Wirkens festzustellen. Mit viel guter Zuversicht bekannte man sich auch in besonnenen Kreisen zu der Überzeugung, das deutsche Volk sei endlich goethereif und ihm der Dichter in vielem das Maß der Dinge geworden, nicht zum letzten in wichtigen Fragen unserer Kultur. Bis auf die immer konsequente Vormacht der Papstkirche in unserem Vaterland, die nach wie vor den argen Heiden verdammt, schien es keines Willens und keines Schaffens Richtung mehr zu geben, die nicht das Muster Goethescher Kultur für sich gerade gut genug erachtete. — Während des Jahrhunderts war davon nie allzuviel zu spüren gewesen; ein gutes Stück der Lebensarbeit dieses Immertätigen war, mit nur selten verhehlter Geringschätzung, als Dilettantenarbeit behandelt worden. Wo immer die rationelle Erkenntnis einen Schritt über ihn hinaus getan zu haben meinte, glaubte man ihm aus Liebhaberei oder gar aus Eitelkeit entsprungene Befangenheit nachweisen zu können.

Ein Verhältnis zu Goethes späterer Dichtung, zu der aus der zweiten Hälfte seines Lebens, hatte sich in der Nation nicht eingestellt, — wovon noch zu reden sein wird. Die Fülle der Arbeit aber gar, die er den verschiedensten Gebieten praktischer Tätigkeit, die er den Wissenschaften, der Kunstbetrachtung, der philosophischen und religiösen Kultur zugewendet hatte, die jedoch nie recht dem Bedürfnis des Tages sich anpassen wollte, nie im populären Sinne belehrend auftrat, die glaubte man, weil sie sich nicht systematisch-übersichtlich gab, ganz beiseite lassen zu dürfen. Sie schien entstanden als die Ausfüllung der bequemen Muße eines vornehm gewordenen Mannes, der es eigentlich nicht nötig hatte und der darum auch nicht sah, was der Welt not tat. Sehr allmählich, von der Mitte des Jahrhunderts ab, enthüllte sich erst die erstaunliche Konsequenz im Wirken dieser reichsten „Persönlichkeit", die alle Erscheinungen des Lebens auf die in der Natur beschlossene Einheit zurückzuführen sich bestrebte und überall, selbst auch im praktischen und im wissen-

schaftlichen Wirken, künstlerisch verfuhr, so daß schließlich doch jedes Ganze wie jeder Torso, von seiner Hand uns hinterlassen, eine innere Gesetzmäßigkeit in eindrucksvoller Weise ausspricht. Nicht minder lange Zeit hatte man gebraucht, das wundervolle Kunstwerk zu verstehen, das Goethes Leben selbst uns darstellt, bis man erkannte, daß es dieses aus den reichen Quellen der Empfindung, der treibenden Liebeswärme, der Leidenschaften zusammenfließende Leben selbst war, das er einer edelsten Vollendung zuzuführen einzig sich bestrebte. Erst dann erwachte auch die rechte Schätzung für die Blüten und Früchte, die der immer mächtiger zur Höhe, immer gewaltiger zur Breite und Tiefe wachsende Lebensbaum, den Jahreszeiten, dem Wachstum entsprechend, gezeitigt hat.

Noch wenig ist bei dieser Einschätzung Goethes des Umstandes gedacht worden, daß er von diesem wundervollen Lebenswerke volle sechsundzwanzig Jahre darauf verwandt hat, im kleinen Weimar Theaterdirektor zu sein.

Wie Goethe an diese Tätigkeit herangetreten ist, versteht sich bei einiger Kenntnis seines Wesens von selbst: ohne Theorie, die er bei allem Tun stets erst als Ernte der Erfahrung einheimste, und frei von jeglicher moralisierenden Tendenz, wie sie damals von anderer Seite der Bühne zur Aufgabe gestellt wurde. Ihn hatte das heftige Verlangen nach dem deutschen Nationaltheater nie besonders in Wallung versetzt. Vielmehr waren ihm die Eindrücke von dem französischen Theater in Straßburg immer lieb und unvergessen geblieben. Bei aller Verehrung für Lessing hatte er dessen Abneigung gegen die französischen Tragiker nie geteilt und immer wieder auf die Vortrefflichkeiten der Komödie Molières hingewiesen, die dem Verständnis der Deutschen nur spärlich erst bewußt geworden waren. Er ließ also auch das Theater zunächst auf sich wirken wie die Natur, wie die Gesellschaft. Er gab sich den unmittelbaren Eindrücken mit aller Bereitwilligkeit zu empfangen hin, suchte den Gegenstand erst seiner sinnlichen Seite nach voll zu erfassen um dann, wenn seine natürliche Bedeutsamkeit ausdrucksvoll sich zu offenbaren vermochte, ihn zur symbolischen Bedeutsamkeit zu erhöhen. „Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen, und es ist mir im Grunde ziemlich gleichgültig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln“. In diesem Sinne war ihm auch hier die Erfahrung der Schlüssel zur Erkenntnis.

Er übernahm das „Geschäft“, die Weimarische Bühne zu leiten, mit der Besonnenheit eines klugen Gärtners, dem es nicht einfällt, in einem ihm übergebenen verwilderten Park erst einmal alles auszuroden und dann eine vollständig neue Pflanzung im eignen Sinne anzulegen, der sich vielmehr darauf beschränkt, zunächst zu sichten und zu ordnen, das Überwuchernde und Schädliche zu beschneiden, der das bereits Hochgewachsene zu erhalten sucht, damit die Jungpflanzungen Raum zur Entfaltung und Schutz zugleich empfangen. In seiner großen Liebe für alles Wirkende schätzte Goethe es auch hier

mehr als das Gewollte, das nicht in sinnfälliger Tat sich darzustellen vermochte. Auch hier nahm er Sonne und Regen, Gunst und Ungunst der Schickung gelassen hin, mit unendlicher Geduld, die erst dann einmal dem heftigen Unwillen wich, wenn Bosheit ihm Steine auf das bestellte Feld warf oder Unbändigkeit und Willkür der eigenen Geschöpfe ihn betrübte.

Denn von solchen Hemmungen blieb auch die Theaterleitung eines Goethe nicht verschont, so daß dieses Kapitel der Theatergeschichte nicht nur durch die für eine kurze Zeitstrecke erreichte Stilblüte, sondern auch durch die leider nicht zu verhüllende Tatsache von ganz besonderer Wichtigkeit ist, daß selbst das starke bildende, überall auf hohe Ordnung und harmonische Reife mit größtem Erfolge hinwirkende Vermögen, das keinem anderen Menschen der neuen Zeit im gleichen Grade wie Goethe eignete, an der kulturwidrigen Wesenheit des modernen Theaters doch endlich scheitern mußte.

Als Goethe sich berufsmäßig mit dem Theater zu beschäftigen begann, lag seine eigene stürmische dramatische Epoche schon weit hinter ihm. „Ich schrieb nichts mehr für die Bühne und ich wollte mich ganz dem Epischen zuwenden“, lautet seine Darstellung der Umstände bei Eckermann; „Schiller erweckte das schon erloschene Interesse, und ihm und seinen Sachen zuliebe nahm ich am Theater wieder Anteil. In der Zeit meines ‚Clavigo‘ wäre es mir ein Leichtes gewesen, ein Dutzend Theaterstücke zu schreiben: an Gegenständen fehlte es nicht und die Produktion ward mir leicht; ich hätte immer in acht Tagen ein Stück machen können, und es ärgert mich noch, daß ich es nicht getan habe“. Dem Zweiundvierzigjährigen aber, der an die Spitze des kleinen Hoftheaters trat, war die dramatische Dichtkunst schon nicht mehr die „causa finalis der Welt und der Menschenhändel“. Der Drang, das Erlebte, das im Treiben der Welt den Anteil seiner weichen und reichen Seele herausfordernde, immer willkürlich erscheinende und immer doch gesetzmäßig verlaufende Schicksal in dramatische Parabeln zu fassen, war der lebhafteste seiner bewegten Jugend gewesen und hatte lange nachgewirkt, auch noch als der Dichter bereits in nicht geringem Maße den Staatsgeschäften sich zu widmen hatte. Noch immer war der junge „Geheimderat“ in Ettersburg und in Tiefurt als erster Held und Liebhaber in seinen eigenen Stücken aufgetreten. Aber so wert sie Goethe im poetischen Sinne waren, im theaterpraktischen bedeuteten diese Liebhabervorstellungen doch wenig. Wie die Dichtung, nur für eine kleine Elite bestimmt, blieb auch deren Darstellung vornehmen Dilettanten vorbehalten und nur eine auserwählte Gesellschaft sah ihnen in den Sälen der Sommerresidenzen, unter den schattigen Bäumen des Ettersburger Forstes oder an den Ufern der Ilm in Tiefurt zu. Im ‚Wilhelm Meister‘ gestaltete Goethe die Erinnerung an diese Epoche und sprach aus, was sie ihm bedeutet hatte: Vorbereitung für das eigentliche Leben. Von der Gesellschaft jedoch, die ihn umgab, wurde diese weise Erziehungsmaxime nicht erfaßt; die hätte gern in den

Sensationen künstlerischer und theatralischer Unterhaltungen weitergelebt. Auch war sie nun einmal verwöhnt worden, so daß die im Weimarischen Schloß spielenden wirklichen Schauspielertruppen vor ihrer Kritik einen schweren Stand hatten. Die mit Geschmack und Bildung vereinte Genialität der Ettersburger und Tiefurter Tage wollte sie gern auch auf das öffentliche Theater verpflanzt sehen; und da Goethe-Tasso diesem auserwählten Kreis zu gefallen, ihn zu ergötzen und seinen Teil zur Veredlung seines Lebensgenusses beizutragen, als „höchsten Wunsch" betrachtete, ließ er sich dazu drängen, die Umbildung der Bellomoschen Theatertruppe, zu einem Herzoglichen Hoftheater in die Hand zu nehmen und diesem künftig als Leiter, als „Prinzipal" vorzustehen. Das war im Frühjahr 1791.

Goethe hatte damals die Werke der künstlerischsten Reife schon vollendet; er stand im Zenit seines Ruhmes, aber eine Welt voll ernster Probleme lag zu weiterer Eroberung noch vor ihm ausgebreitet. Dennoch scheute er nicht, der Vater einer kleinen Schauspielertruppe zu werden, einer Gesellschaft, die keineswegs zu den besten der Zeit gehörte, die schlecht und recht ihrer Profession nachgegangen war und der die paar Monate, wo sie in Weimar, vom Hofe unterstützt, spielen durfte, einzig ihr bischen Glanz verlieh. Mit Goethe als ihren Chef sollte sie nun dauernd in herzogliche Dienste treten. Dabei erschien es ganz ausgeschlossen, daß die winzige Stadt sie ernähren, oder der Herzog aus Eigenem ihr ausreichenden Unterhalt hätte gewähren können. Goethe konnte sich also nicht einmal mit einer Mission schmeicheln, wie sie Herrn von Dalberg in Mannheim, wie sie den Wiener Kavalieren geworden war; er mußte sich auf den Prinzipalstandpunkt seines Vorgängers stellen und es blieb ihm, wie diesem, kein anderes Mittel, Einnahme und Ausgabe aufs Gleiche zu bringen, als mit dem Theater auf die Wanderschaft zu gehen. Das Weimarische Hoftheater wurde von vornherein als reisende Gesellschaft etabliert: Erfurt, Rudolstadt und namentlich das zwischen Halle und Merseburg gelegene Bad Lauchstädt waren seine Filialen. Lauchstädt freilich hatte damals eine heute nicht mehr geahnte Bedeutung; es stand im Ansehen eines Luxusbades unserer Tage und in den Sommermonaten gab sich dort eine vornehme, leicht leidende und darum besonders vergnügungssüchtige Gesellschaft aus Sachsen, Preußen und Thüringen Rendezvous. Eine günstige Spielzeit in Lauchstädt brachte dem Theater schon ein glänzendes Geschäft. Trotzdem war für das junge Unternehmen die äußerste Sparsamkeit geboten und Goethe hatte Gelegenheit, sich auch in diesen schwierigen Haushaltungssorgen als ein Genie der Ordnung zu bewähren.

Das künstlerische Erbteil, das ihm Bellomo zubrachte, war geringwertig: die Gesellschaft hatte sich hier und da an Goethes eigener Dichtung versucht, hatte die Erstlinge Schillers gegeben, ‚Lear' und ‚Hamlet' gespielt, und selbst ‚Julius Cäsar' in Dalbergs Bearbeitung; sonst aber bestand das Repertoire zum aller-

größten Teil aus den bürgerlichen Zeitstücken, aus Melodramen, aus einigen Singspielen, meist örtlicher Entstehung, und unterschied sich in nichts vom Spielplan gewöhnlicher reisender Theater. Das übernommene Personal war selbst für leichte Aufgaben noch unzureichend und lückenhaft; Goethe kündigte ihm in seiner Gesamtheit nach anderthalb Jahren auf, um freie Hand für eine Neubildung der Gesellschaft zu bekommen. Viel Ehrgeiz aber durfte er bei diesem neuen Werben kaum entfalten; er mußte auf Sorgfalt in der Wahl und aufs Glück vertrauen, denn er konnte nur so geringe Gehälter bieten, daß er den Zuzug anerkannter Künstler überhaupt nicht ins Auge fassen durfte. Sein Name aber reichte schon damals nicht hin, der Kaufkraft der Theater in Wien, Berlin, Dresden, Frankfurt, Hamburg den Rang abzulaufen. Damit war der Grundcharakter des Goethe-Theaters gegeben: es mußte das zu erlangende Mittelgut der Kräfte durch Bildung veredelt und junger Nachwuchs herangeschult werden. Daß am Weimarischen Theater unter Goethe geniale Schauspieler nicht hätten bestehen können, ist einer der Vorwürfe, die der Unverstand später hervorgesucht hat; für anerkannte Genies war einfach kein Geld da und neuerwachsende wollten sich in Weimar so wenig wie anderwärts einfinden. Goethe empfand das schmerzlich genug, als er zu den eigentlichen Kunsttaten seiner Bühne ausholte. Seine Schauspieler waren im günstigen Falle gute Mittelmäßigkeiten, die durch besondere Unterweisung einem höheren Zweck dienstbar gemacht werden mußten.

Aus diesen Nötigungen ergab sich ganz von selbst, daß an die Stelle des Talents oft die Dressur treten mußte, die versagte, sobald der treibende und bestimmende Geist nicht mehr hinter ihr stand, die bald zur Karrikatur verknöcherte, als sich mit dem Meister auch die wenigen geistig selbständigen Darsteller vom Weimarischen Theater zurückgezogen hatten. Diese später auffällig eintretende Erscheinung hat die Meinung verbreiten helfen, Goethe sei als Theaterleiter in pedantischer Einseitigkeit befangen gewesen: kein Vorwurf trifft ihn jedoch ungerechter. Er war weit davon entfernt, seine eigene Dichtung der Bühne als Stilmuster aufzunötigen. Vielleicht wäre ihm eher vorzuwerfen, daß er mit ihr und mit der höheren Richtung überhaupt zu lange zurückhielt; denn acht Jahre lang ist der Dramatiker Goethe vom Theaterdirektor Goethe mehr als billig unterdrückt worden. Er sah das Theater seiner Zeit nur zu richtig, um zu wissen, daß ‚Iphigenie‘ und ‚Tasso‘ seinen Schauspielern zunächst „sauere Speise“ gewesen wäre und keine Anziehung für das Publikum. Einmal in die praktische Verantwortlichkeit dieses Geschäfts hineingestellt, handelte er aber auch hier in erster Linie nach geschäftlichen Gesichtspunkten. Mit dem Publikum der kleinen Hofgesellschaft, das zum größten Teil nicht einmal Eintrittsgeld bezahlte, konnte er das Theater nicht erhalten, also galt es den Anteil der Bürgerschaft eines kleinen Landstädtchens von sechstausend Einwohnern zu gewinnen, dem die Kultur eines schöngeistigen Hofes nur ganz

äußerlich angeklebt war. In Rudolstadt und in Erfurt lagen die Dinge eher noch schlimmer; höchstens in Lauchstädt konnte man den Spielplan für eine hinreichende und dabei leidlich gebildete Gesellschaft einrichten.

Nicht „Iphigenie auf Tauris', die vier Jahre früher in Rom in ihrer letzten Gestalt vollendet worden war, eröffnete daher am 7. Mai 1791 den Reigen Goethescher Theatergestaltungen — sondern ‚Die Jäger' von Iffland; ein Stück also, dessen Gattung schon damals den Spott der vornehmeren literarischen Welt nicht allzu spärlich erfuhr. Die Bescheidenheit des einleitenden Prologs war darum gewiß keine angenommene Maske; sie entsprang aus aufrichtiger Einsicht und entsprach dem nächsterfaßten, von der Notwendigkeit diktierten Programm:

„Der Anfang ist in allen Sachen schwer;
Bei vielen Werken fällt er nicht ins Auge.
Der Landmann deckt den Samen mit der Egge,
Und nur ein guter Sommer reift die Frucht;
Der Meister eines Baues gräbt den Grund
Nur desto tiefer, als er hoch und höher
Die Mauern führen will; der Maler gründet
Sein ausgespanntes Tuch mit vieler Sorgfalt,
Eh er sein Bild gedankenvoll entwirft,
Und langsam nur entsteht, was jeder wollte."

In seiner eifervollen Hingabe an die nun folgende häusliche Arbeit der Bühne zeigte Goethe, daß es ihm wirklich Ernst war, den Grund tief zu graben für den künftigen Bau. Er regierte sein Theater nicht, wie es die meisten seiner Nachfolger an den Hoftheatern taten, vom grünen Tische aus; er ordnete und lehrte als Regisseur auf der Bühne selbst und zeigte damit allen tüchtigen Theaterleitern der Zukunft die einzige Erfolg versprechende Methode. Aber er sollte auch alle Mühseligkeit einer solchen Aufgabe durchkosten. Der Dichter des Faust lehrte durch fünfzehn Jahre und länger kleine Schauspielerinnen Gehen und Stehen und versuchte mit himmlischer Geduld nichtswürdig arroganten Histrionen ihre unmenschlichen Manieren auszutreiben. Bei diesem redlichen Bemühen wurde er keineswegs als der ‚Olympier' behandelt und respektiert; vielmehr machte ihm die allergewöhnlichste Komödianteneitelkeit das Leben sauer genug. Vergeblich hatte er Schröders Hausgesetze in Anwendung gebracht: sie wurden ignoriert; nicht besser erging es denen, die der Schauspieler Vohs im Sinne Goethes entworfen und im Namen der Gesellschaft eingereicht hatte. Aus diesen Gesetzen geht hervor, daß man auch in Weimar, ganz ähnlich wie in Mannheim, eine geregelte Probentätigkeit erst als Neuheit zu erfinden hatte; ferner aber sollten sie das Generallaster der damaligen Schauspieler, das eigenmächtige Abkürzen und Abändern der Rollen, das Extemporieren, austreiben. Eine weitere wichtige Aufgabe dieser Gesetzgebung war, die Verpflichtung der Schauspieler zur Statisterie zu regeln. Zu dieser, der Schauspielereitelkeit keine geringen Opfer zumutenden Maßnahme, trieb

nicht allein die Rücksicht auf möglichste Sparsamkeit, sondern auch der Wunsch, dem Mangel an glaubwürdigen Personen in figurenreichen Stücken abzuhelfen; es sollte sich kein Mitglied der Bühne für zu vornehm halten, auch in einer stummen Rolle seine Kunst auf der Bühne zu üben.

Von Goethes Tagen her ist diese Statisterieverpflichtung der Hausgesetze und Verträge eine wehe Seite der deutschen Theaterwirtschaft geblieben. In Weimar war sie für das Schauspiel ebensogut wie für die Oper ersonnen; später, als das Schauspiel gegen die Oper immer mehr zum Aschenbrödel herabsank, mußte der Schauspieler wohl die Verpflichtung übernehmen, die Chöre und die Aufzüge der Opern auszufüllen, aber der vornehmere Opernsänger fand es weit unter der Würde, die aus diesem Brauch sich für ihn ergebende gleiche Verpflichtung dem Schauspiel gegenüber je anzuerkennen. Wieder eine der Unzuträglichkeiten, die aus dem Zusammenspannen von Oper und Schauspiel entsprang, die nicht wenig dazu beigetragen hat, die Konsequenz der Disziplin an den deutschen Theatern zu erschweren.

Am Goethe-Theater sollten nur die Regisseure von der Verpflichtung zur Statisterie befreit sein; aber die aus dieser und anderen Vorschriften durch stete Übertretungen sich ergebenden Unzuträglichkeiten nahmen kein Ende und verbitterten Goethe das Amt fast täglich. Umsonst schalt er die fast allgemeine Pflichtwidrigkeit und nannte Schauspieler, die ihre Rollen nicht memoriert hatten, Wortbrüchige, — es wurde mit all dem Schlendrian eigentlich nie aufgeräumt und keine Nuance fehlt dem Goethe-Theater zu dem Bilde der überall an den Bühnen wuchernden Willkürwirtschaft, an der auch Schröder sich aufreiben sollte. Im dritten Jahre seiner Leitung mußte Goethe eine Strafandrohung gegen Raisonneure in der Gesellschaft und gegen das Beklatschen neuer Stücke vor deren Aufführung erlassen und bald darauf kam es ihm zum erstenmal empfindlich zum Bewußtsein, daß er hier in einer seiner ganz unwürdigen Situation stand. Dem ihm untergebenen Hilfsbeamten, dem Ökonomierat Kirms, schrieb er: „Wir haben für alle unsere Bemühungen weder von oben noch von unten eine Spur Dank zu erwarten, und im Grunde sehe ich es täglich mehr ein, daß das Verhältnis, besonders für mich, ganz unanständig ist". Er bat den Herzog um Enthebung von diesem Posten und schlug vor, die Theaterleitung Schiller zu übertragen. Ein andermal hoffte er, daß Iffland als Direktor für Weimar zu gewinnen sei. Doch so oft er auch, namentlich in den ersten zehn Jahren, mit solchen Gesuchen an Karl August herantrat, der Herzog bestand stets auf Goethes Verbleiben im Amt. Und was Goethe dem Fürsten schließlich doch geweigert haben würde, gab er dem Freunde immer wieder nach; nicht, weil dieser immer überzeugt hätte, wo er gebot, sondern weil Goethe sich der Doppelseitigkeit aller autoritativen Aufgaben wohl bewußt war.

Er suchte sich darum eine Erleichterung in der Geschäftsführung zu schaffen,

indem er vom Wiener Nationaltheater die Einrichtung des „Wöchnerdienstes“ herübernahm: je einer der Regisseure wurde beauftragt, das Laufende für einen Monat zu besorgen. Ferner sorgte Goethe für eine Rückendeckung vor unangenehmen, namentlich vor wirtschaftlichen Ansprüchen durch die Bildung einer Hoftheaterkommission. Alles das aber erkannte er selbst nur zu bald als halbe Maßregeln, die dem Werke doch keinen innerlichen Fortgang bewirkten. Als Iffland 1796 zum Gastspiel auf der Weimarischen Bühne erschien, mußte sich Goethe die Minderwertigkeit seiner Schauspieler eingestehen. Es wiederholte sich die Erfahrung, die man in Mannheim gemacht hatte, als Schröder auf der dortigen Bühne eingekehrt war: man sah, daß das Handwerksgesetz bei der Kunstübung fehlte. Seine Schauspieler kamen Goethe nun wie „Referenten, welche eine fremde Sache aus den Akten vortragen“, vor, die innere Anteilnahme, das Aufgehen der Persönlichkeit in die fremde Gestalt fehlte. —

Ifflands Gastspiel hatte indessen auch manche Hoffnungen für das Werk neu belebt. Zum Schluß war ‚Egmont‘ aufgeführt worden, in der Bearbeitung von Schiller, die Goethe damals gut hieß, die er 1815 aber doch als „grausam“ bezeichnete. Und wohl mit Recht: ließ Schiller doch, abgesehen davon, daß er die wichtigen Szenen der Margarethe von Parma ganz entfernte, bei der Verkündigung des Todesurteils den Herzog von Alba selbst, in einen roten Henkersmantel gehüllt, sich an den Schrecken seines Opfers weiden. Schillers rasch zugreifende Teilnahme aber an den Aufgaben der Bühne, die Aussicht auf den nun festbeschlossenen ‚Wallenstein‘, ließen Goethe mit Zuversicht einer erfreulicheren Epoche entgegensehen. Im Januar 1897 war der Bühne ein neues Talent in der schönen, jugendlichen Karoline Jagemann zugeführt worden. Sie war die Tochter des Bibliothekars der Herzogin-Mutter und von dieser zur Ausbildung an die Mannheimer Bühne geschickt worden; jetzt trat sie als Opernsängerin und Schauspielerin ins Goethe-Theater ein, dessen Schicksal sie bedeuten sollte. — Am 30. Juli desselben Jahres trat Goethe dann seine dritte Schweizerreise an, dem Freunde Heinrich Meyer entgegen, der, mit Kunstschätzen und Erfahrungen beladen, aus Italien kam. Drei Monate später erreichte ihn in Staefa die Kunde von dem Tod seiner „Euphrosyne“, jener Schauspielerin, die ihm bisher die reinste Freude bei seiner Beschäftigung mit dem Theater bereitet hatte: Christiane Neumann, mit dem Schauspieler und Regisseur Becker seit wenigen Jahren verheiratet, war am 22. September gestorben. Sie war von Corona Schröder vorgebildet worden und Goethe hing an dem anmutigen Geschöpf mit jener von gemischten Empfindungen belebten Neigung, die ihm, dem reiferen Mann, jungen, in seinen Kreis tretenden Frauen gegenüber, so beglückend und so schmerzlich bewegend zugleich, eigen war. Er war ihr „Lehrer, Freund und Vater“ gewesen, hatte in ihr ein „vielgeliebtes Geschöpf“ zur Freude der Welt, „sich zum Entzücken“ heranwachsen und ihre „natürlichen Gaben mit jedem Schritt

steigenden Lebens" durch die Kunst zur glücklichen Vollendung gebildet zu sehen gehofft. Das alles war nun dahin. In der Elegie ‚Euphrosyne' hat Goethes Schmerz den lieblichsten, schönsten Kranz gewunden, der je den Epitaph einer Künstlerin der Szene geschmückt hat. Aber diese Elegie bedeutet zugleich einen Wendepunkt für die innere Stellung Goethes zum Theater: den Abschluß der Lehrjahre, der Wilhelm Meister-Stimmung. An die Stelle von Neigung und Laune sollte nun ein nachdrücklicher Ernst treten; und wie jener Abschiedsschmerz in dem Gedicht an dem erhabenen Bilde der ernst waltenden Notwendigkeit sich zur Größe erhebt, so wird die gefällige, mit mancher schlechten Laune gemischte Freude am Werk des Theaters nun erhoben zu einer für höhere Ziele erglühenden Leidenschaft. „Ich war durch sie an die Bretter gewöhnt", heißt es von Christiane Neumann in den Tag- und Jahresheften, „und so wendete ich nun dem Ganzen zu, was ich ihr sonst fast ausschließlich gewidmet hatte".

Schillers wichtigen Anteil an diesem Aufschwung kennen wir aus dem Briefwechsel, der uns dieses einzige Finden und Findenmüssen der beiden Großen von Phase zu Phase vor Augen führt: der im Werden begriffene ‚Wallenstein' war das Drama, das der deutschen Bühne die neue Epoche bedeuten sollte. Erst mit der Aussicht auf diesen Gewinn, kann man sagen, war es Goethe wirklich Ernst um das Theater, erst mit ihr entfaltete er seine ganze Energie, mit der Schaubühne zu einem Eigenen seiner Kultur zu kommen. Die von der nationalen Geschichte bedeutsam dargebotene Realität sollte in diesem Drama „idealisiert" erscheinen; so sollte ein Fortschritt bewirkt werden über den von der dramatischen Dichtung bisher mit Vorliebe eingeschlagenen Weg, die „freie Fiktion", das aus irgend welchen ethischen, religiösen, oder philosophischen Einsichten geschöpfte Ideale zu realisieren und es mit einem dramatisch-parabolischen Gewand zu umkleiden. Goethe erinnerte sich später dieser Zeit hoher Hoffnungen als einer neuen Jugend, die ihm der wundervoll sich offenbarende Genius, der Schillers zweite Dichterperiode durchwebt, erweckt hätte; er habe der eigenen Dichtung Schwingen wieder sich regen, sich selber wieder zum Dichter werden gefühlt, „welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte". —

Und in der Tat stand hier die deutsche Bühne vor einer so nicht wieder erlebten Entfaltung der dramatischen Dichtung und der Schauspielkunst, vor einer Epoche, der, wie man sie auch werte, immer die entscheidendste Bedeutung für alle weitere künstlerische Entwicklung zuzusprechen ist: mag man ihr nun, mit den Klassizisten, eine nie wieder erreichte Schönheit und Kraft, deren Verlust wir ewig zu beklagen hätten, zugestehen, oder, mit den Rationalisten, in ihr eine Versündigung an dem Genius unserer nationalen Kräfte erblicken. Denn nicht nur in allen Phasen der Abkehr vom klassischen Idealismus, auch später wieder, in den Tagen des Naturalismus, hat man die Anklage gegen

unsere beiden großen Dichter erhoben: sie hätten gegen bessere Einsicht oder aus abtrünniger Schwäche einen Bruch der glücklicheren Entwicklungslinie veranlaßt, die ihre eigene Jugenddichtung vorgezeichnet hatte, einen Bruch, durch den nichts Geringeres als eine autonome nationale Kunstkultur verhindert worden wäre. Die früher schon umschriebenen zwingenden Gründe, die Goethe und Schiller samt ihrem Theater dem Hellenismus und, mit Rücksicht auf die Darstellung, der französischen Tradition in die Arme getrieben haben, finden in dem ‚Briefwechsel' der beiden Dichter, auf den Goethe später in allen diesen Fragen immer mit ganz besonderem Nachdruck hinweist, eine so gewissenhafte dramaturgische Erörterung, daß wir allen Anlaß haben, die aus diesen Überzeugungen entspringenden Taten als ein unveräußerliches und wichtigstes Stück unserer Kultur zu verehren.

Freilich ist mit der Berufung auf diese Absichten noch in keiner Weise die wichtigere Frage gelöst, ob das planmäßige Vorgehen der beiden auch von einer richtigen Einschätzung der Entwicklungsmöglichkeiten zeugte und ob schließlich der praktische Erfolg diesen Anstrengungen Recht gegeben hat. Fügen wir darum nur auch hier gleich hinzu, wie sich Goethe selbst zu jener Frage stellte, als er diese Entwicklung äußerlich zwar auf einen Höhepunkt gebracht glaubte, sie innerlich aber als abgeschlossen ansah: „Das Theater hat wie alles, was uns umgibt", schreibt er zu den ‚Tag- und Jahresheften' von 1815, „eine doppelte Seite, eine ideelle und eine empirische: eine ideelle, insofern es seiner inneren Natur gemäß gesetzlich fortwirkt; eine empirische, welche uns in der mannigfaltigsten Abwechslung als ungeregelt erscheint. Und so müssen wir dasselbe von beiden Seiten betrachten, wenn wir davon richtige Begriffe fassen wollen. Von der ideellen Seite steht das Theater sehr hoch, so daß ihm fast nichts, was der Mensch durch Genie, Geist, Talent, Technik und Übung hervorbringt, gleichgestellt werden kann. Wenn Poesie mit allen ihren Grundgesetzen, wodurch die Einbildungskraft Regel und Richtung erhält, verehrenswert ist . . ., so wird man einsehen, was für eine Masse von menschlichen Herrlichkeiten auf diesen einen Punkt sich richten lassen. Alle diese großen, ja ungeheueren Erfordernisse ziehen sich unsichtbar, unbewußt durch alle Repräsentationen, von den höchsten bis zu den geringsten und es kommt bloß darauf an, ob die Dirigierenden mit Bewußtsein und Kenntnis oder auch nur aus Neigung und Erfahrung, es sei nun im ganzen oder in den Teilen, ihre Bühne gegen den Willen des Publikums absichtlich heben oder hingegen durch Unkunde zufällig sinken lassen". —

Das Theater, auch „gegen den Willen des Publikums" zu heben, war zu dieser Periode, Goethes noch ungebrochene Absicht, der zuliebe er die Zugeständnisse ausschalten wollte, die er früher — und auch später wieder — zu machen bereit war. Er erstrebte zu dieser Zeit, wesentlich um Schillers willen, das „ideelle" Theater.

Dieser entschiedene ideale Aufschwung auf einem Kunstgebiet sollte gewissermaßen die Probe auf das sittlich-ästhetische Ergebnis einer langen Schulung der Geister bedeuten: Namentlich Herder hatte das poetische und künstlerische Leben der Völker der Betrachtung nahe gerückt und dabei darauf hingewiesen, wie diese Blüten aus dem Mutterboden geschichtlich-mythischer Überlieferungen, aus dem Gesamtbesitz der Völker an religiösen Empfindungen, aus ihrer Fähigkeit, naive philosophische Vorstellungen über das Werden der Welt und der gesellschaftlichen Sittlichkeitsbegriffe zu entwickeln, emporgewachsen waren. Es fragte sich nun, ob die Hoffnung, an diese wiederaufgedeckte Frühkultur die neue anknüpfen zu können, berechtigt war und ob ihr nicht der nämliche Illusionismus zugrunde lag, der schon Rousseau verführte: daß das Mittelglied der Entwicklungsreihe vom Naturzustand bis zur modernen Zivilisation zwar aus den nämlichen Trieben hervorgewachsen, aber durch willkürliche und gewaltsame Eingriffe entstellt worden sei. Die geistige Wandlung Schillers, durch den Anschluß an Kant bewirkt, bedeutete die Korrektur dieses Illusionismus. Man neigte dahin, einzusehen, daß die Kulturwerte bildenden Kräfte sich selbst verändert hatten und fing an, das „Vernünftige", das, wie Hegel später ausführte, in allem geschichtlich Gewordenen liegt, im poetisch-philosophischen Wiederaufbau der Welt in Rechnung zu ziehen. Es war dies zugleich die erste Wendung zu einem idealen Historismus, dem es freilich noch als Schwäche anhing, zwischen einer tendenziösen Weltbestimmung und einer Wahrscheinlichkeits-Psychologie hin und her zu pendeln. Auch hier brachte Schillers Tätigkeit die erste verheißungsvolle Klärung: zwischen der alten Kultur und ihrer „naiven" Kunst und dem kulturbildenden Vermögen seiner Zeit suchte er die Kette der Realitäten aus den verschlammten Tiefen des Stromes emporzuheben. Dieser Aufgabe hatte er während der langen Pause in seinem poetischen Schaffen obgelegen. Die Kantsche Philosophie war ihm die Leuchte zu solchem Beginnen gewesen, ‚Wallenstein' war das Kunstwerk, in der es Erfüllung fand. Das geschichtlich gewordene Reale erschien hier, idealistisch umgedeutet, zur Synthese in ethischer, philosophischer und psychologischer Betrachtungsweise erhoben. Daß keine andere Kunstform das nach allen Seiten hin so erschöpfend zu leisten imstande sei wie das Drama, — in dieser Überzeugung eben hatte er sich mit Goethe aufs glücklichste gefunden.

In seinen Beschäftigungen mit den Naturwissenschaften hatte Goethe das gleiche Ziel vor Augen, wenn die Dichtung und das Drama selbst auch immer mehr subjektive Bedeutung für ihn behielten. An diesem gewonnenen Einklang mit den hohen idealen Zielen des Freundes war nun seine Energie für das Theater erstarkt. Die höhere Welt, die Schiller jetzt über der wirklichen aufbauen wollte, war auch in Goethes Schätzung die wünschenswerte; er erwartete eine reinere Wirkung von ihr als die der Jugenddramen Schillers, die Goethe zu seinem Ärger „so von wilden Studenten als von der gebildeten

Hofdame" bejubelt gesehen hatte. Alle Erfahrung, gerade des Jahrzehnts nach der französischen Revolution, hatte den klaffenden Zwiespalt zwischen Dichtung und Wirklichkeit nur immer mehr enthüllt; über wohlfeile Rührung war das mitlebende Geschlecht durch die Poesie nicht hinauszuheben. Man weiß, wie Goethe über den Erfolg seines Werther dachte. Und wie und wo die beiden, Schiller und Goethe, sich umsehen mochten, überall sahen sie einen großen Anlauf in immer schwächlicher werdende Sentimentalität sich verlieren. Sie sahen die Gefahren der immer mehr um sich greifenden Formlosigkeit, die Überwucherung des Sensualismus, wie ihn vor vielen anderen Jean Paul in verlockender aber darum doch verderblicher Form pflegte. Die deutsche Literatur stand am Ausgang ihrer neuen Jugendperiode, sie hatte sich selbst die Mündigkeit zuerkannt; wo aber war das Kunstwerk, von dem eine merkliche Vertiefung der Lebensauffassung in Volkskreisen hervorgegangen wäre, wo namentlich das deutsche Drama solcher Art, das auf ein Nationaltheater hingewiesen hätte, wenn es nicht das Goethes und Schillers war? Die Nachwirkung der Jugenddramen der beiden Dichter war jedoch bis jetzt nur betrübend gewesen: dem ‚Goetz' war ein ödes Harnischgerassel auf den Szenen gefolgt, den ‚Räubern' eine schwülstige Romantik, der ‚Kabale und Liebe' die Misère der Ifflandiaden und Kotzebueiaden. Und was half schließlich ein Shakespeare, den man seiner tragischen Gewalt entkleidete, um nichts von ihm beizubehalten als die bunte Begebenheit und die Regellosigkeit der Komposition? Der feste Bogen einer Weltanschauung mußte über das Drama gespannt werden können, wenn man an seine Zukunft glauben sollte. Die Retablierung des tragischen Begriffs, wie er bei den Griechen sich zeigte, war der eine Weg und der andere: den Trieb zu sittlicher Freiheit aus all den Unklarheiten bald skeptischer, bald schwärmerischer, immer nur von einem überheizten Subjektivismus ausgehenden Weltbetrachtung zu Zielen hinzuleiten, die in ethischer, in politischer und sozialer Hinsicht auf ein Wachstum der Menschheit wiesen. Auf beide Bahnen hat Schillers und Goethes reifere Schöpferkraft das deutsche Drama geleitet.

An dem transzendentalen Charakter des Schillerschen Dramas mußte eine Zeit naturgemäß so oft irre werden, als ihr selbst sich das Ziel der sittlichen Freiheit wandelte, wenn sie es sich nur nach Forderungen der vorklingenden Notwendigkeiten und nach den gerade herrschenden Tendenzen steckte; daher die stets schwankende Einschätzung, die Schiller im Laufe des Jahrhunderts erfuhr. Aber wie es vielen Individuen geht, die aus der Periode der Schillerbegeisterung in die einer Geringschätzung des Dichters verfallen, um sich schließlich doch wieder zu dem „heiligen Mann", wie ihn Hebbel nannte, zu bekennen, so wird er auch im allgemeinen Bewußtsein des deutschen Volks endlich doch neben der Rauschverehrung der raschen Begeisterungen auch jenes tiefere Verständnis finden, das ihn als unseren ersten großen Dramatiker, als den er auch heute

noch gelten darf, begreift. Es lohnte die Mühe eines Goethe schon, auf diese fünf Dramen, die von 1796 bis 1805 entstanden, ‚Wallenstein', ‚Wilhelm Tell', ‚Die Jungfrau', ‚Maria Stuart' und ‚Die Braut von Messina', ein eigenes, durch einen sonderen Stil sich auszeichnendes deutsches Nationaltheater zu begründen oder wenigstens den ernsthaften Versuch dazu zu machen.

Doch wie die literarische Kritik Schiller nur allmählich Gerechtigkeit widerfahren ließ, wurde es auch Goethe in Weimar keineswegs leicht, des Freundes hochstrebende Dichtung seinem Publikum verständlich zu machen. Auch damals war man schon rationalistisch genug, gerade an den ethischen Qualitäten der Schillerschen Dramen seine Kritik zu üben; der Nicolaismus war nicht nur in Berlin lebendig. Publikum und Kritik nahmen Schiller, wo er symbolisch verfuhr und in seiner gewissenhaften geschichtlichen Betrachtungsweise an die historisch überlieferten Vorstellungen anknüpfte, die metaphysische Symbolik also immer aus dem besonderen Charakter des Zeitalters entwickelte, gern grob wörtlich. Das weckte namentlich da Mißverständnisse, wo er den inneren Vorgang, den rein psychischen, mit einem dem Vorstellungsbereich der im Drama behandelten Zeit entnommenen äußerlichen Mittel umkleidete. Man fand es auch damals schon „öde theatralisch", wenn der Jungfrau von Orleans der schwarze Ritter erschien und vor der Rheimser Kathedrale der Himmel donnernd mitspielte. Und doch kann die ‚Jungfrau von Orleans', trotz ihrer mystischen Sphäre der Inspiration, neben ‚Wilhelm Tell' stehen: die bewegenden, aus der Seele fließenden Motive sind hier wie dort mit strengem Sinn in die für die Zeit und die Menschen geltende Realität der Vorstellungen gefaßt. Auch in der ‚Braut von Messina' ist keine andere, fremde Weltanschauung hereingeholt, wie schon seine Zeit dem Dichter zum Vorwurf machte, der noch lebhafter erhoben wurde, als dieses Trauerspiel so üble Nachfolge in dem Schicksalsdrama gezeitigt haben sollte. Wenn Schiller hier das antike Schicksal wieder ins Leben gerufen zu haben scheint, so übersieht man doch gemeinhin die sehr veränderte Stellung seiner Menschen diesem Schicksal gegenüber, die in der Verblendung über ihre zügellosen Affekte das als Fatum anklagen, was sich ihnen doch nur als selbstverschuldete notwendige Konsequenz enthüllt. Es ist der Chor dieser Tragödie, der in dumpferer, abergläubischer Abhängigkeit das Walten der Nemesis zu erblicken glaubt; aus der Gegenüberstellung dieser den Demos repräsentierenden Volksmasse und seiner vom Ressentiment bewegten Seele mit der hibridischen Skepsis des Fürstenhauses ergibt sich die Idee der sittlichen Freiheit doch in ganz natürlicher und überzeugender Weise. Gerade hier hat Schiller, seinen früheren Dualismus weit überholend, eine Identität von Natur und Ethos in den Mittelpunkt gestellt. Auf den höhnenden Ausruf der Mutter, daß nicht Sinn im Buche der Natur sei, antwortet der Tod des Sohnes, nicht, weil Cesar vom Schicksal irregeleitet wäre, sondern weil er in blinder, das innere sittliche Gebot über-

rennender Leidenschaft die Naturheiligkeit verletzt hat. Indessen wird immer zuzugeben sein, daß es Schiller in diesem Gedicht nicht ganz geglückt ist, die angewandte antike symbolische Form ohne Rest mit dem Geist des modern erfaßten Tragischen zu füllen. Die Probleme und die Motive dieser Tragödie haben gleichsam ein doppeltes Gesicht: sie sind für die dramatische Wirkung nicht eindeutig genug. ‚Die Braut von Messina' fand deshalb auch von den genannten Dramen die kühlste Aufnahme. Das spürten Die in richtiger Spekulation auf, die dieses Genre, das aus einem allgemein belebten Interesse für die antike Tragödie herausgewachsen war, fortsetzten. Wenn Schiller mit dem Schein eines übernatürlich herrschenden Fatums doch nur die Idee einer strengen Kausalität verhüllte, die der inneren Schuld zur strafenden Gerechtigkeit wird, so verzichteten seine Nachtreter leichten Herzens auf diese poetisch allein berechtigte Komplikation der Motivierung und stellten das Fatum in aller Nacktheit einer fratzenhaften, sogar der Unschuld feindlichen, lauernden Macht auf das Theater.

Historisch betrachtet stellte die Weimarische Bühne unter Goethe endlich auch die konsequente und volle Entfaltung der Renaissancekultur dieses Gebietes dar. Während des Mittelalters hatte das christliche Dogma die Kunstanschauung bestimmt; die Richtung auf das Jenseits war das Gesetz, unter das auch die Kunst die Lebenserscheinungen geordnet hatte. In der Renaissancekultur war an Stelle des christlich-dogmatischen Geistes die verschiedenartigste metaphysische Auffassung der Seele getreten; das asketische Ideal war überwunden, dem Leben sein volles Recht eingeräumt, der Mensch im Umfang seiner Fähigkeiten, seiner Kraft und Schwäche, seiner Leidenschaften, seiner Schönheiten und Häßlichkeiten, als das interessanteste Produkt der im letzten Grunde doch immer unzugänglichen Natur in den Vordergrund der Betrachtung gerückt. Hinter ihm stand das Unfaßbare, das als Natur, als Gottheit, als Schicksal in gleichem Maße Liebe und Scheu, Anbetung und Trotz erfuhr, immer aber als ein Erhabenes, Übermenschliches von dem Individuum zu seiner eigenen Rechtfertigung für sich in Anspruch genommen wurde. Das war die Weltanschauung des größten dramatischen Dichters der Renaissance, die Shakespeares, gewesen. Sie erscheint weiter entwickelt bei unseren beiden Klassikern: in Goethes entschiedenem Pantheismus, der das Einzelleben als das Glied in einer unendlichen Kette betrachtet, als unverlierbaren Gottesteil, der, wenn er „immer strebend sich bemüht", immer gerechtfertigt und erlöst vom Wahne des Schuldbewußtseins den Weg in die Freiheit findet, während er die Verfolgung seiner Schuld durch die von ihm verletzte Gesellschaft erdulden muß. Noch bewußter ergriff Schiller die Kantische Erkenntnis vom transzendentalen Ursprung unseres eingeborenen Sittlichkeitsbestrebens und setzte diesen „Instinkt" der Menschheit als identisch mit dem Gesetz der Weltordnung, mit dem, was als Gott, als Geschick oder Natur über uns waltet. — Sowohl

aber die Gegenströmung der Romantik, wie auch der aus dem Rousseau-Naturalismus mählich sich entwickelnde Rationalismus, wie endlich der Hang des Zeitalters zum Sentimentalen schlechthin begegneten dieser Ethik mit Widerstand und Indolenz. So kam selbst Herder zu seiner kritischen Stellung zu Kant und in weiterer Folge zu dem nur leise verhüllten tiefen Zerwürfnis mit der geistigen Welt Goethes und Schillers. Um diesen Kampf gegen den in allen romantischen Richtungen Gefahr drohend sich ankündigenden Sensualismus bewegt sich im Grunde der Briefwechsel zwischen unseren beiden Großen und um die Mittel den weichlichen Charakter ihres Publikums zur straffen Konzentration aufzurütteln: immer aber steht das Theater dabei im Mittelpunkt. Auch die ‚Xenien' liefern dazu manches kräftige Wort, denn um die angestrebte Kultur wuchs eben fauler Weizen genug, den diese „Füchse mit brennenden Schweifen" niederzusengen bestimmt waren.

Mit der innerlichen Bedeutsamkeit seines Theaterwerks wuchs für Goethe auch die Wichtigkeit, den Stil der Schauspielkunst ins Reine und zum Abschluß zu bringen. Er fiel zunächst auf einen Ausweg, den ‚Wallenstein' würdig zu besetzen, der Schiller mit Recht bedenklich scheinen mußte. Iffland, den Goethe vorschlug, war der Repräsentant just der Schauspielkunst, die jenseits der Grenze, die die neue Dichtung bezeichnete, groß geworden war. Schiller lehnte darum deutlich ab; er war trotz der Verpflichtung, die er von der Mannheimer Zeit her gegen Iffland gern trug, nicht blind gegen dessen Beschränkung als Darsteller: „in edeln, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Kalkül und Besonnenheit. Hier ist er mir immer bedeutend, planvoll, und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist; daher würde er mir für die Tragödie kaum eine poetische Stimmung geben". So ging man, wie früher schon erwähnt, an den anderen bedeutenden Schauspieler der Zeit, an Schröder; ihm galt im Prolog zum Wallenstein die ehrenvolle Einladung des Dichters:

„Oh! möge dieses Raumes neue Würde
Die Würdigsten in unsre Mitte ziehn,
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen."

Die Gründe, aus welchen Schröder ablehnte, kennen wir schon. Er mochte auch wirklich durch die Hamburger Theaterkämpfe zu sehr aufgerieben sein, um noch eine neue und ihm dazu unsympathische Phase der Kunst, wie sie den beiden Dichtern vorschwebte, einleiten zu können. So sah sich Goethe auf die eigenen Kräfte angewiesen. Hier setzt bei seiner Theaterleitung nun die entscheidende Tätigkeit ein, die zum vollen Bruch mit dem Naturalismus führte.

Und zwar knüpfte er den Faden da wieder an, wo einst die Mannheimer Schüler ihn abgerissen hatten: an der Überlieferung der französischen Bühne, die auch Joseph II. so eindringlich für sein junges Nationaltheater empfohlen hatte. Er dachte wohl, daß auch hier das Gute schon längst gefunden war und „edle Meisterschaft verbunden“ hatte. Den Bemühungen der beiden großen Freunde gesellte sich Wilhelm von Humboldt, der damals in Paris war und, Goethes Anregung Folge gebend, mancherlei Reflexionen über das französische Theater sandte; später auch ausführliche Berichte, aus denen dann der Aufsatz „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne“ entstand, den die Propyläen brachten und dem Goethe viel Anregung zu seinen Stilübungen mit den Schauspielern entnahm. Gleichzeitig wurde das Weimarische Theater im Innern umgebaut; dem ‚Wallenstein‘ sollte ein würdigerer Schauplatz werden.

Am 12. Oktober 1798 wurde dann das neugeschmückte Haus mit ‚Wallensteins Lager‘ eröffnet; am 30. Januar 1799 folgten ‚Die Piccolomini‘ und am 30. April desselben Jahres ‚Wallensteins Tod‘. Johann Jakob Graff spielte den Friedländer, der temperamentvolle, durch seine schwache Brust aber physisch behemmte Heinrich Vohs den Max und Karoline Jagemann die Thekla. Die Vorstellungen erregten weit über Weimar hinaus Aufmerksamkeit; es entging nicht, daß hier in der Dichtung wie in der Art der Darstellung ein völlig Neues angebahnt war. Schritt doch zum ersten Male der Geist echter Tragödie in ehernem, realistischem Gepräge über eine deutsche Bühne.

Goethe war voll Eifer, diesen Weg weiter zu verfolgen. Die neue Theaterepoche war der gegebene Anlaß, den Kreis der älteren und gediegeneren Vertreter der Romantik, den in Jena die beiden Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Schelling — von Herder mit immer neuen Hinweisen auf poetische Quellen bei alten und fremden Völkern bedient — repräsentierten, zur lebhafteren Beteiligung anzuregen. Das Gebiet der Aufgaben wurde erweitert; freilich auch manches müßige Experiment durch diese Anregungen veranlaßt. August Wilhelm von Schlegel veröffentlichte eben den ersten Band seiner Shakespeare-Übersetzung und durfte mit dieser Tat getrost neben die Eigendichtung der Zeit sich stellen. Der Brite erschien hier endlich in einem Gewand, wohlgeeignet, ihm ein weiteres Terrain der Bühne zu erobern und Goethe, obwohl er später darin wieder irre wurde, versprach gern seine Unterstützung. Er selbst hatte, durch die vorerwähnte Arbeit Humboldts angeregt, den ‚Mahomet‘ Voltaires zur Bereicherung des Spielplans und zugleich als ein Muster, an dem der französische Stil geübt werden konnte, übersetzt. In der Vorrede sprach er sich nun auch über seine Bühnenabsichten aus: „daß unbeschadet des Originalganges, den wir genommen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf das unsrige herübergeleitet werden möchten“.

Schiller verteidigte dieses schroff gegen Lessings Bannfluch auf die französischen Tragiker protestierende Vorgehen des Freundes in dem Gedicht: ‚An Goethe, als er den Mahomet Voltaires auf die Bühne brachte'. Da Humboldt ein sehr eindringliches Bild gerade von Talma gegeben hatte und von dessen Art, die auf der französischen Bühne selbst eine nicht unwesentliche und von der älteren französischen Schule heftig angefochtene Stilwandlung zum Realistischen hin veranlaßt hatte, bevorzugte Goethe Voltaire als den gegen Racine und Corneille moderneren Tragödiendichter, doch erschienen auch von den altfranzösischen Klassikern ‚Merope', ‚Rodogune' und ‚Der Cid'. Mit diesen Dramen sollte „eine Epoche beschleunigt" werden, die Schauspieler „zu einem wörtlichen Memorieren" (sic), zu einem „gemessenen" Vortrag, zu einer „gehaltenen Aktion" zu veranlassen. Von Shakespeare standen im Spielplan: ‚Julius Cäsar', ‚Macbeth', ‚König Johann', ‚König Lear', ‚Der Kaufmann von Venedig', ‚Romeo und Julia' in Schlegels Übersetzung, ‚Othello', nach wie vor in der von Voß.

Für diese Zeit setzte Goethe nun auch die von ihm früher und später oft gezeigte Lässigkeit gegen das Verlangen des Publikums, das er doch „zu vergnügen" in erster Linie sich vorgenommen hatte, außer Geltung. Er hatte den guten Kindern bisher lieb und breit den Willen getan; das Weimarische Repertoire bis 1798 unterschied sich in nichts von dem anderer Bühnen und Goethe lobte sogar die breite Bettelsuppe der Kotzebue und Iffland ganz aufrichtig als die recht bekömmliche Hausmannskost für das Theaterpublikum: „man kann lange warten, ehe ein paar so populäre Talente wiederkommen", sagte er noch zu Eckermann. Nun hatte er aber auch die Ungenügsamkeit und den Unbestand der Menge an vielen Proben erfahren. Rückblickend meinte er hierüber: „man nahm sich alles sehr zu Herzen. Stücke, Schauspieler, Aufführung, alles wird entweder gebilligt oder gemißbilligt, wobei denn Vorurteil und Laune herrschend werden und man sich weder des Lebens recht freuen, noch den Tadel sehr zu Herzen nehmen kann." So ganz von Zeit und Zeitgenossen abzuhängen, von dem, „was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum hören und sehen will, . . . was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigener Wille bleibt", behagte ihm länger nicht und er entschloß sich, „diesem Strom und Strudel des Augenblicks" wohlbedachte Maximen entgegenzusetzen, sie durch festes Beharren und kluge Nutzung der Gelegenheit zur Ausübung zu bringen.

Im Gegensatz zu späteren administrativen Anschauungen weiterblickender Theaterleiter war Goethe aus den gleichen Gründen einem häufigeren Wechsel der Schauspieler geneigt: „es ist gewissermaßen ein Unglück, wenn das Personal einer Bühne sich lange nebeneinander hält, ein gewisser Ton und Schlendrian pflanzt sich leicht fort, . . . wird ein Theater nicht oft genug durch neue Subjekte aufgefrischt, so muß es allen Reiz verlieren". So rechtfertigte er

seine Maßnahmen vor dem Herzog und zeigte sich „fest entschlossen, sich keinen Schauspieler vom Publico weder auf- noch abvotieren zu lassen, weil er dessen Grillen, Unbestand und Ungenügsamkeit nur allzusehr kenne". Zu dieser Zeit wurde zwischen Schiller und Goethe sehr lebhaft auch schon die Frage erörtert, die später vom jüngeren Dumas, als das französische Sittenstück pädagogische Bedenken wachrief, wieder aufgegriffen wurde: „Schiller hatte den guten Gedanken", erzählte Goethe Eckermann, „ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen, auch jede Woche ein Stück bloß für Männer zu geben. Allein dies setzte eine sehr große Residenz voraus und war in unseren kleinen Verhältnissen nicht zu realisieren". Es stimmt zu diesen Anregungen Schillers und zu der später auch von Dumas gefundenen Rechtfertigung, wenn er an anderer Stelle fortfährt: „und dann, was tun unsere jungen Mädchen im Theater? Sie gehören gar nicht hinein, sie gehören ins Kloster, und das Theater ist bloß für Männer und Frauen, die mit menschlichen Dingen bekannt sind. Als Molière schrieb, waren die Mädchen im Kloster, und er hatte auf sie gar keine Rücksicht zu nehmen".

Ergibt sich aus allen diesen Äußerungen, daß Goethe dem Publikum gegenüber mit seinen Reformen keinen leichten Stand hatte, so war andererseits auch der Herzog für die ästhetische Richtung der neuen Epoche nicht recht zu gewinnen. Von Schillers ‚Jungfrau von Orleans' wollte der fürstliche Herr ganz und gar nichts wissen; das Heldenmädchen mußte ihre ersten Schlachten in Leipzig schlagen, wo mit dieser Vorstellung ein jubelnder Sieg für Schiller, der zweite große populäre, der dem der ‚Räuber' gleichkam, errungen wurde. Aber doch brachte in jedem Jahr ein neues Schillersches Stück dem Theater einen Festtag: vor der ‚Jungfrau' war ‚Maria Stuart' erschienen, als heiteres Zwischenspiel wurde ‚Turandot' gegeben, dann folgte ‚Die Braut von Messina' und endlich ‚Wilhelm Tell'. Ja der dramatische Genius Schillers zeigte Siegfriedsstärke genug, auch die Brunhilde der Goetheschen Dichtung aus ihrem Schlummer mit grollenden Träumen zu wecken: ‚Iphigenie' beschritt die neugeweihte Szene. Auf ‚Mahomet' folgte Voltaires ‚Tancred' und ‚Zaïre'; und endlich durfte nach langer Pause auch ‚Götz von Berlichingen' seinen Kernfluch wieder zum Fenster hinausschmettern.

Bei der Bearbeitung des ‚Egmont' durch Schiller zeigte sich schon, daß unser Dichter fremder Gestaltung gegenüber als Dramaturg nicht immer glücklich war. Auch der Mißgriff, den er bei der des ‚Macbeth' tat, gehört dieser Betrachtung an. Gewöhnlich beging hier Schiller gerade die Fehler, gegen die er sich sonst stets flammend entrüstete: er suchte eine grob dualistische Fassung herzustellen und zog, mehr als billig, sentimentalische Elemente zur Wirkung herbei. Im ‚Macbeth' erschienen nun die schottischen Hexen, die flüchtige Nebelbrut der zum Verbrechen lockenden gärenden Gedanken des Ehrgeizes, als riesenhafte Nornen, von Männern auf Kothurnen dargestellt,

die pervers-grazile Lady als eine Virago, als die wiedererstandene Gorgo ehernen Gepräges. Auch die Bearbeitung des ‚Nathan‘ durch Schiller kann uns heute als eine Verbesserung kaum erscheinen. Was bedeuteten aber diese Mißgriffe dem einzigartigen Aufschwung gegenüber, den das Theater in jenen Jahren nahm, dessen Schönheit durch die ihr innewohnende Tragik nur erhöht wird . . .

Im Morgengrauen des neunten Maitags von 1805 weckte man Goethe mit der furchtbaren Botschaft: Schiller ist tot! — Es währte lange, ehe das Echo des Schmerzes, das ganz Deutschland durchschallte, auch aus dem Hause am Frauenplan in Weimar vernommen wurde. Goethe suchte, seiner Art in allen ähnlichen Katastrophen getreu, die ungeheuere Bewegung zu verbergen und schien das Unwiderrufliche gelassen zu tragen, zumal es lange schon zu fürchten gestanden hatte. Aber er fühlte tiefer als alle, was dieser Verlust ihm und dem Werke bedeutete, — und daß er nun wieder einsam stand in einer Welt, die, vom Genius für eine Weile aus ihrem stumpfen Behagen aufgerüttelt, nur dann vor dem Zurücksinken auf ihr alltägliches Niveau bewahrt bleiben mochte, wenn ein stets lebendiger Strom neuen Schaffens und großen Geistes sie durchflutete. Und diese Hoffnung war nun dahin, — schien so mit der Wurzel ausgehoben, daß der lähmende Schmerz den immer klaren Blick Goethes gerade da trübte, wo er das fernere Geschick der deutschen Bühne, des deutschen Dramas, vielleicht, ja zuversichtlich, zu weiterer fruchtbarer Entfaltung zu bringen, der machtvoll Berufene war: denn der Erbe der dramatischen Krone meldete sich und, unter den Schatten seines Mißmuts stehend, erkannte Goethe ihn nicht.

Goethes ablehnendem Verhalten gegen Heinrich von Kleist gingen unglücklicherweise unmittelbar die Jahre voraus, in denen sein durch Schiller hochgeschürter Anteil am Theater, von Widerwärtigkeiten und Enttäuschungen mancherlei Art bedrückt, merklich in sich zurückgesunken war. Das war nicht gleich zu erkennen, aber es machte sich symptomatisch bemerkbar; seine Seele war überhaupt nicht mehr beim Theater; dieses bedeutete ihm mehr und mehr nur ein pflichtgemäßes, im Grunde aber verdrießliches Geschäft, das er besser hätte gleich fahren lassen, wenn er dazu imstande gewesen wäre. Das jedoch widersprach der ihm eigenen Beharrlichkeit für jede Sache, die er einmal mit Interesse ergriffen; er wollte sie zum mindesten als ein systematisch geordnetes Ganzes seinen Erfahrungen einverleiben und der Welt zurücklassen. Was ihn in den Jahren nach Schillers Tod von Theaterarbeiten für den Augenblick noch wieder fesselte, rückte doch bald nachher in eine kühle, objektive Betrachtung. Die Jahre von 1798 bis 1805 hatten fast den Feuergeist der ersten in Weimar wieder erweckt und das leidenschaftlich bewegte Spiel der „tollen“ Tage zu einer wirklich ernsten, fruchtbaren Leidenschaft gewandelt, — nun trat der akademische, der kühl die Erscheinungen registrierende Goethe hervor. Das flatternde Gelock

des Apollon Musagetes wurde sorgfältig zu einem vorschriftsmäßigen Zopf gedreht und geflochten. Was in jenen Jahren getan worden war, war für die Dichter selbst getan worden, für die Sache, wenn man will, kaum noch für das Publikum, auch kaum noch mit einer Hoffnung, die breite Masse zu gewinnen, denn — wir lesen es ja fast in jedem seiner Briefe an den Freund —, auch Schiller dachte herzlich gering von diesem Publikum. Darin bestachen auch ihn die lauten Erfolge nicht, die seinen Dramen, namentlich in Berlin, wo Iffland sie als für die damalige Zeit glänzende Prunkschaustellungen behandelte, zuteil wurden. Er wußte, daß auch dort, wie in dem kleinen Weimar, höchstens „ein paar Dutzend Menschen" mitgerissen wurden in wirklicher Begeisterung, die sich dann suggestiv auf die Massen übertrug. Am Hofe selbst war Schiller mehr gescheut als beliebt gewesen; und selbst in der guten Gesellschaft von Weimar bestand eine breite Partei, die gegen die ästhetische Richtung und ihre Herrschaft am Theater fortgesetzt wühlte. Das hatte sich, 1802, Kotzebue zunutze gemacht, der sich durch Goethe gekränkt fühlte, weil dieser, den befreundeten Schlegels zuliebe, aus den ‚Kleinstädtern' Kotzebues alle auf jene gemünzten Anspielungen herausgestrichen hatte. Von Kotzebue war mit Hilfe jener Partei ein geräuschvolles Fest vorbereitet worden, auf welchem man Schiller eine geschmacklose Huldigung bereiten wollte, — in der doppelten Absicht: Goethe zu kränken, zugleich aber Schiller ganz von der Hofpartei abzusprengen. Der Skandal unterblieb dank Goethes Gewaltmaßregeln. Kotzebues Anwesenheit in Weimar hat Goethe überhaupt sicherlich keinen Anlaß zu den immerhin milden Urteilen über ihn gegeben: er war es in erster Linie, der die auch in Weimar immer bereite Opposition gegen die vornehmere Dichtung schürte. Gewiß war jede erste Aufführung eines literarischen dramatischen Werks ein bedeutsames Ereignis, aber die Kassen füllten auch in Weimar und selbst in Lauchstädt nur die Opern und die Familienstücke.

Aus einer weiteren Entfernung gesehen, gab Goethe Eckermann das im Grunde doch Illusorische dieser Blütezeit auch schonungslos preis: „Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja ich hatte den Wahn, als könne ich selber dazu beitragen und als könne ich zu einem solchen Bau einige Grundsteine legen. Ich schrieb meine ‚Iphigenie' und meinen ‚Tasso' und dachte in kindischer Hoffnung, so würde es gehen. Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor. Hätte ich Wirkung gemacht und Beifall gefunden, so würde ich euch ein ganzes Dutzend Stücke wie die ‚Iphigenie' und den ‚Tasso' geschrieben haben. An Stoff war kein Mangel. Allein, wie gesagt, es fehlten die Schauspieler, um dergleichen mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen."

Bei ihren Einwirkungen auf die Schauspieler waren die beiden Dichter planmäßig Hand in Hand gegangen: Goethe hatte seine Belehrung mehr auf

das Technische der Kunst gerichtet, während Schiller durch Vorträge und Gespräche, zu denen er die Mitglieder der Gesellschaft oft in sein Haus zog, die Auffassung zu vertiefen gestrebt hatte. Es lag in der Natur der Sache, daß bei den meisten dieser so Angeregten nur immer für den gerade verfolgten Zweck Resultate erreicht wurden. Schauspieler schlechthin sind nie geneigt, eine dauernde Anspannung an eine Sache zu setzen, die sich nicht auch geschäftlich bewährt und dadurch ihrer Meinung nach als von eigentlich wertvoller Art sich erweist; wozu für undankbare Aufgaben die Kräfte anstrengen, wenn der sichere Erfolg bei der leichten Theaterware ohne alle Mühe zu haben ist? Das brachte den beiden Mentoren oft bittere Enttäuschungen: „Ich will mit den Schauspielern nichts mehr zu schaffen haben“, schrieb Schiller schon am 28. April 1801 an Goethe, „denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältnis zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe“. Trotzdem ermüdete seine liebenswürdige Natur nie, auch den Unvermögenden und Ungenügenden freundlich zu ermutigen oder zu trösten.

Mit den Männern der Weimarischen Gesellschaft mochte es angehen; Vohs und auch sein Nachfolger im Fach der jungen Helden, Oels waren bildsame Naturen, Graff eine stark wirkende Individualität, der es nur an Schule und an Schwung für die Tragödie fehlte; schlimmer sah es mit den Frauen aus, die über den Geschmack der Zeit zum Sentimentalen nicht hinaus zu heben waren. Die schöne Sängerin Karoline Jagemann spielte, wie wir sahen, auch einen Teil der jugendlichen Hauptrollen im Drama; aber die Bereitwilligkeit, mit der sie diese Aufgaben nach und nach an Amalie Malcolmi, Pius Alexander Wolffs spätere Frau, abtrat, weil ihr in ihrer gesellschaftlichen Sonderstellung die mühselige Plackerei mit den hochgespannten Aufgaben überflüssig erschien, verrät schon, daß sie nicht die Persönlichkeit war, deren Seele für eine Iphigenie, eine Prinzessin von Este, eine Stuart, Isabella oder Thekla gestimmt ist. Die einzige Schauspielerin der deutschen Bühne, die ihr in ihrer klassischen Periode das Muster großer Weiblichkeit hätte stellen können, spielte damals in Hamburg noch muntere Liebhaberinnen und sang in der Operette: Sophie Schröder. So fehlte dem Goethe-Theater ganz besonders die tragische Heldin; ein empfindlicher Mangel, wenn man der Reihe hoher Frauen gedenkt, die durch die Dichtung unserer beiden Großen schreiten. Amalie Malcolmi war zu zart, zu unsinnlich nach der Seite der Erscheinung hin und trotz eines lebhaften Temperamentes und einer edelen Empfindung nicht eigentlich poetisch. Manche ihrer Mängel berührten sich mit denen ihres späteren Gatten, dennoch ist dieser, Pius Alexander Wolff, im besten und edelsten Sinne als der eigentliche Meister des Goethischen Stils zu betrachten.

Für die Zeit der hohen Schule und der großen Feste war er fast zu

spät nach Weimar gekommen; erst 1803 hatte ihn sein Weg dorthin geführt. Vom ersten Tag ab aber und namentlich nach seiner rasch erworbenen Reife war es dieses bildsame Talent, dieser anschmiegsame feine künstlerische Geist, der Goethe noch über Schillers Tod hinaus zu lehrhaft sorgendem Interesse für das Theater anregte und ihm für seine Pflanzung häufig noch einen herzlicheren Anteil entlockte. Die schönste Freude bereiteten ihm Wolff und dessen Frau, als sie im Jahre 1807 ‚Torquato Tasso', den Goethe ängstlich vom Bühnenlichte fern gehalten, heimlich einstudiert hatten und nun zu einer ersten, vielgerühmten Wirkung auf der Szene brachten. Die Ausbildung Wolffs, der mit Grüner nach Weimar gekommen war, hatte Goethe den Anlaß zu den ausführlichen Didaskalien über Schauspielkunst gegeben, deren er später erwähnt; und aus den damals niedergelegten Notizen, die man sich allenthalben durch Goethes anschauliche Belehrung erläutert denken muß, hat erst Eckermann dann die vielverrufenen ‚Regeln für Schauspieler' verfaßt, die unter Goethes Namen in dessen Werken gehen. Sie sind durchaus als die tendenziös verstärkten Gegenmaßregeln, die den willkürlichen Naturalismus der Mannheimer Schule einzudämmen bestimmt waren, aufzufassen. Was jedoch in Regeln niemals zu bannen ist und was auch bei der schriftlichen Fixierung der Übungen gar nicht betont zu werden brauchte, da es zwischen Meister und Schüler ausgetauscht wurde, das geistige Fluidum, die Erhebung zum Gegenstand der poetischen Fiktion, war natürlich weder damals noch später aus diesem apokryphen Gesetzbuch zu erlernen. In seiner zielbewußten Reaktion gegen den Naturalismus suchte Goethe, nach genauerer Kenntnis der schauspielerischen Schwächen, durch feste Form zu ersetzen, was an Inhalt nur zu oft ganz fehlte oder sich unzuverlässig und willkürlich enthüllte; vor allem aber sollte, durch den strengen Stil, des Dichters kunstvoller Anteil sicher gestellt werden. Fehlte nun das geistige Band, wurde die Vorschrift von jugendlichem, über das Maß der Dinge hinauseiferndem Enthusiasmus oder vom Pedantismus müde gewordener dramatischer Lastträger ergriffen und ausgelegt, so mußte das Ergebnis auch entweder Übertreibung oder hölzerne Manier sein. Und darum mag das Für und Wider der Urteile der Zeit über den Goethestil wohl beides zu Recht bestehen.

Die „Weimaraner" fanden mit ihren klassischen Vorstellungen, für die ihr Stil gebildet war, im Jahre 1809 in der Stadt der ältesten Theaterkultur, in Leipzig, begeisterte Aufnahme und veranlaßten selbst in ganz anderen Bahnen wandelnde Kritiker, wie Müllner und Blümner, zu bewundernder Anerkennung. Die Empörung in der Gesellschaft Goethes war daher nicht gering, als bei ihrem zweiten Erscheinen in Leipzig ein Pamphlet erschien, das ihren Ruhm grausam zerpflückte: ‚Saat von Goethe gesäet dem Tage der Garben zu reifen'. Der ungenannte Verfasser nannte darin die Weimaraner „Seminarschauspieler"

und folgerte: „Die, wenngleich unsterblichen, Meisterwerke beider merkwürdiger Männer (Goethes und Schillers) sind, wenn dem Unwesen nicht mit Kraft entgegengetreten wird, mit dem Untergang der deutschen Bühne erkauft“. Ein Schauspieler, der in Weimar bei Goethe vergebens Anstellung gesucht hatte, Karl Reinhold, hatte sich die unedle Rache dieser sogar mit Zoten reichlich gewürzten Broschüre geleistet. Von weit objektiverem Wert, aber immerhin noch von einer leicht durchsichtigen Parteinahme diktiert ist das Urteil, das Friedrich Ludwig Meyer, der Biograph Schröders, diesem, seinem Freunde, im Jahre 1810 von Lauchstädt meldete: „Heißt das Ensemble, daß sämtliche Herren und Damen in Gottes Namen ihre Rollen vertauschen können und ziemlich einer gespielt haben würde wie der andere, so läßt sich dieser Gesellschaft das Ensemble nicht absprechen“. Diese Aussetzungen waren gewiß nicht ohne Berechtigung. Goethe hatte eben für die Schauspielkunst einen Kanon der Schönheit festzustellen gesucht, dem ähnlich, der seiner Auffassung nach das Schaffen auch der bildenden Künstler bestimmen sollte; er blieb nicht dabei stehen, dem gegebenen Inhalt den vollendeten Ausdruck zu fordern; dieser Ausdruck sollte neben seiner dramatischen Bedeutung auch immer noch eine solche rein plastischer Schönheit haben, für welche ihm, wieder wie bei den bildenden Künsten, allein das antike Ideal vorschwebte. Er hat merkwürdigerweise der von Diderot formulierten Forderung des Naturalismus: das Publikum als die vierte Wand der Bühne zu betrachten, also gar keine Rücksicht auf dieses zu nehmen, nicht die Einschränkung gegenübergesetzt: daß die Erkennbarkeit der dramatischen Linie für das Publikum dennoch diese möglichste Natürlichkeit zu regeln habe, — sondern sich glatt für das Gegenteil entschieden: der Schauspieler müsse in erster Reihe stets für das Publikum und zu diesem spielen. — Das verschwenderische Lob, das andere und die allermeisten Kritiker dem Goethe-Theater spendeten, galt auch gewöhnlich nur Wolff und seiner Frau, dann aber dem feierlichen Gesamtton der Darstellungen. Wolff namentlich hatte das von Goethe empfangene lebendige Gesetz lebendig und in voller Harmonie zu seiner bedeutenden Individualität zu entwickeln verstanden. —

Die Totenklage um Schiller war nur das düstere Vorspiel, das die schwerste Leidenszeit der deutschen Länder in dem Jahrhundert einleitete. Der Sieg Napoleons in der Jenaer Schlacht brach für eine Reihe von Jahren das Selbstbestimmungsrecht des deutschen Genius, der nun im Gefolge des Imperators gehen mußte. Der dadurch bewirkte Druck auf das öffentliche Leben machte sich auch in Literatur und Kunst bemerkbar: ihre Regsamkeit wuchs noch, da dem Tätigkeitstrieb der Weg nur nach dieser Seite frei gelassen war; aber der Rest von aktueller Bedeutsamkeit, die mit dem Abklingen der revolutionären Tendenzen sich merklich schon von Jahr zu Jahr vermindert hatte, ging nun vollends verloren. Den starken Ton der Leidenschaft hatte nur Schiller noch angeschlagen; alle anderen waren reflektiv geworden, wirklichkeits-

abgewandt und entweder dem neubelebten antiken Ideal nachstrebend oder dem der nun von einer zweiten Generation aufgegriffenen Romantik.

Die Gründe für den vorwiegend so undramatischen Charakter der älteren und der jüngeren Romantik werden im nächsten Buch zu erörtern sein; hier können die Tatsachen für sich sprechen, die auf Goethes Theaterleitung Einfluß übten. Darüber war Goethe schon mit Schiller einig gewesen, daß die dramatische Dichtung von den Zeitgenossen keine Erweiterung der Gattung zu erwarten hätte. Der kräftigen Stütze des viel vermögenden Freundes beraubt, sah Goethe sich nun ein wenig in der Lage seines Zauberlehrlings: die romantischen Geister, die er anfangs gerufen und die sich mit ihrer — von Goethe wohl gefürchteten aber doch geduldeten — Exaltation um ihn gedrängt hatten, wurde er nun nicht los. Er hatte sich schon mit Schiller darüber verständigt, daß dieses „gesetzlosen, irrlichterlierenden“ Friedrich Schlegels ‚Alarcos‘ ein unmögliches Werk sei; nun nahm er es doch auf seine Bühne und kam in die bedenkliche Lage, dem Weimarischen Publikum, das dem sonderbaren Drama mit lautem Hohne begegnete, aus der Theaterloge, sich hoch aufrichtend, das berühmte „Man lache nicht!“ entgegen donnern zu müssen. Ein zweiter Mißerfolg war des Bruders, August Wilhelm von Schlegels ‚Jon‘. Die Bahn aber dieser Experimente, die das Drama aus der Plattheit herausführen sollten, verfolgte er trotzdem weiter, selbst wenn sie zu Skurrilitäten führte, wie die Aufführungen einiger Komödien des Plautus und des Terenz, von Einsiedel bearbeitet, mit antiken Gesichtsmasken.

Endlich kam dann aus dem Romantikerkreis doch auch eine Anregung, die zunächst Goethes wärmste Teilnahme fand: die Neubelebung Calderons und der spanischen Dramatiker. ‚Der standhafte Prinz‘ und ‚Die Andacht zum Kreuze‘ von Calderon wurden gerühmte Darstellungen der Goethe-Bühne; an der ‚Großen Zenobia‘ desselben Dichters aber erkaltete Goethes Anteil wieder merklich. Das katholische Pathos Calderons, die edle Schwärmerei dieser ritterlichen Romantik war das eigenste Gebiet der Darstellung für Pius Alexander Wolff. Vom ‚Standhaften Prinzen‘ hatte Goethe schon Schiller seine hohe Wertung vertraut: „ja, ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wiederherstellen“. Bemerkenswert ist auch der Versuch, den Goethe mit Alfieris Tragödie ‚Saul‘ machte. Dagegen trat er nun in die Phase der Abwehr gegen den Shakespeare-Kult ohne Grenzen, den die Romantiker um ihn herum — sogar mit unzarter Polemik gegen Schiller und ihn selbst — inszenierten. Von Wolff, mehr als je zu verstehen ist, beeinflußt, kam Goethe in seiner oppositionellen Stellung zu der schlimmsten Geschmacklosigkeit, die er als Theaterleiter auf sein Gewissen geladen hat: milder kann man die Bearbeitung von ‚Romeo und Julia‘, die er 1812 auf seine Bühne brachte, nicht wohl beurteilen. Statt der Dienerszenen eröffnete ein Operetten-Chor das Drama

(Goethe pflegte in diesen Jahren in seiner „Mittwochsgesellschaft“ besonders den Chorgesang und melodramatische Rezitation); die Amme und Peter waren, als der Tragödie unwürdige Possenelemente, herausgestrichen und Mercutio seines herben und seines phantastischen Witzes völlig entkleidet; er durfte nicht von der Fee Mab erzählen und nur seine Rolle als Raufbold wat ihm gelassen. Einiger Motive der veränderten Stellung Goethes zu Shakespeare ist im zweiten Kapitel bereits Erwähnung getan; zu ihnen kamen andere: von allen Seiten begegnete Goethe diese unerzogene Phantasterei, die Überschätzung des Willkürlichen, des ganz Subjektiven der Romantiker; Shakespeare war ihr Fetisch geworden, an dem sie vielmehr die phantastische Freiheit und den ironisierenden Geist, der über das tiefgesättigte Weltbild seine glänzenden Lichter streut, schätzten als etwa die tragische Gewalt. „Shakespeare“, sagte Goethe später zu Eckermann, „gibt uns in silbernen Schalen goldene Äpfel. Wir bekommen nun wohl durch das Studium seiner Stücke die silberne Schale, allein wir haben nur Kartoffeln hineinzutun, das ist das Schlimme!“ Und eben nur um die silberne Schale war es den Romantikern zu tun.

Dazu kam ein sichtbare werdender innerer Bruch zwischen Goethe und der Romantik. Er war von ihr dereinst als der Messias ausgerufen worden: und nun, statt an der liebevoll von ihm erschlossenen ewigen Natur, die Goethe mit seinem reinen Menschensinn auch in ihren tiefsten, schattigsten Winkeln sonnig durchleuchtet hatte, sich zu laben, entfesselten die Romantiker einen wahren Hexensabbat von Zauberwesen und Aberglauben. Immer deutlicher trat die Neigung zutage, krankhafte Impulse zu belauschen, das Gruseln und Grauen aus vermoderten Grüften aufzustöbern und in mystischen Entzückungen zu schwelgen. Das wurde Goethe, „der sein nordisches Erbteil aufgezehrt und sich zu der Griechen Tischen gewandt hatte“, allmählich zum Greuel; er haßte die liebestolle christlich-mystische Brunst, die sich rings um ihn entzündete; und wenn er jenen schon als ein alter Heide galt, scheute er sich nun auch nicht, zuweilen mit kräftiger Keule auf das Gespenstervolk dreinzuschlagen. Eben hieraus aber entsprang auch das tragische Mißgeschick, daß er das verheißungsvollste Talent der Zeit, daß er Kleist verkannte.

Seiner Wirkung nach gehört Heinrich von Kleist der Betrachtung der nächsten Periode an; hier mag nur Goethes Verhalten ihm gegenüber beleuchtet werden. Kleist war ihm mit seinem ‚Zerbrochnen Krug‘ nahegetreten; aber Goethe wußte mit dem „krausen Zeug“ nichts besseres anzufangen, als diese wundervolle Charakterkomödie nach analytischer Methode, deren Reiz in der ununterbrochenen und durch nichts aufzuhaltenden Abwicklung des Gewebes beruht, in drei Akte zu zerreißen und so die kunstvoll geplante Wirkung von vornherein zu vernichten. Kleist konnte mit Recht die Schuld an dem Mißerfolg seines Stückes dem allzuwillkürlichen Dramaturgen zuschieben, konnte sich mit Recht auch über die Mißachtung

beklagen, die darin lag, daß Goethe mit dem Werk eines lebenden Dichters wie mit dem eines toten verfuhr. Die Heftigkeit, mit der er diese Klage führte, zerschnitt nur leider auch für immer alle Fäden zwischen Weimar und ihm. Goethe erkannte ja unzweifelhaft richtig, welchen verderblichen Einflüssen das Temperament Kleists in seiner Heftigkeit zu unterliegen drohte, aber er hätte umsomehr Verständnis für die Sonderheit des dichterischen Organismus in Kleist haben und sehen müssen, daß hier das Seltsame, Rätselhafte und Problematische der Menschennatur in den physiologischen Gründen erfaßt und in ein kunstvolles, durchsichtiges Gewebe verarbeitet war. Goethe meinte, Kleist gehe überhaupt auf die Verwirrung des Gefühls hinaus und suche darin seine Wirkung. Wir schätzen heute in der Dichtung Kleists gerade die Einheit und Sicherheit des Gefühls, die sich immer bewährt, an deren Mangel im Leben der Mensch aber tragisch zugrunde ging. Wie sich jedoch um die unglückselige zerrissene äußere Existenz des Dichters, durch seine heftigen Ausbrüche verschlimmert, zu Lebzeiten schon viel und teils sogar gehässige Anklage verdichtete, die ihn als einen Querulanten hinstellte, sah ihn auch Goethe als das querköpfige Genie, das sich mit der gegebenen Welt nicht verständigen wollte: „mir erregte Kleist, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, nur Schauder und Abscheu, wie ein von Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre", lautet sein betrübendes Endurteil.

Wie duldsam Goethe als Theaterleiter einer ihm sonst fremden und unsympathischen dichterischen Erscheinung gegenüber sein konnte, wenn sie mit Kraft und dem Scheine nur der Innerlichkeit sich regte, bewies er, als er die unheimlich erblich belasteten Kinder, die Zacharias Werner mit der Muse gezeugt hatte, in liebevolle Pflege nahm. Mit dem ‚Vierundzwanzigsten Februar' dieses Dichters eröffnete er den Reigen der bald furchtbar überwuchernden Schicksalstragödie. Die Tragödie ‚Wanda' von Werner war schon vorausgegangen; dieser ‚Vierundzwanzigste Februar' aber brachte erst die ganze Eigenart der Gattung zum Vorschein. Goethe meinte, wie zur Selbstentschuldigung: „das Schreckliche des Stoffs verschwand vor der Reinheit und Sicherheit der Ausführung". Auch Werner und die Schicksalstragödie werden uns später noch eingehend beschäftigen müssen. Als eine weitere Frucht der Romantik ist dann noch ‚Die Tochter Jephtas' (in Weimar ‚Jephta'), das Trauerspiel von Ludwig Robert, dem Bruder der Rahel von Varnhagen, zu nennen. — Tieck hatte diesem vielfach problematischen Eifer Goethes gegenüber wahrlich kein Recht, ihn als Theaterdirektor anzuklagen und zu äußern, daß er, „so sehr er das Schlechte verabscheue, fast eine noch größere Furcht vor dem Genialischen zu haben scheine"; wenn Goethe sich bei Kleist auch irrte, das „Genialische" der Zeitgenossen, dem Tieck hier das Wort redet, war wirklich nur auf eine Verwirrung des Gefühls gerichtet, war das Produkt einer hyperästhetischen, mehr oder

minder gewaltsamen Bildung, wie eben bei Ludwig Robert, der als ein Typus der romantischen Abfolge gelten kann. Zudem blieb die Romantik, wie die ideale Kunstpoesie, trotz all der ihr in Weimar bereiteten Festtage unpopulär; die Konzessionen an die Phantasie, die die Romantiker machten, riefen sogar immer größere Urteilslosigkeit der Menge hervor und verstörten die Geister von neuem, die durch die „Vernunft des Schönen" zu bändigen und zu bilden, doch gerade die Aufgabe des Theaters sein sollte. —

Goethe ward endlich auch dieser Versuche müde, die immer nur ungesuchte, falsche Wirkungen hervorriefen; er hatte die Empfindung, in einem „fieberkranken Geschäft" zu stecken, wo man selbst fieberkrank werde. Was hatte er nicht alles versucht, dieser Anstalt eine solide Bedeutung zu geben; immer wieder wurde sie von außen her als ein Schauplatz betrachtet, wo jede Neigung, die zufällig einmal in der Gesellschaft erregt war, ungestüm ihr Recht verfechten zu können meinte, wo jede Willkür der zum Handwerk Gehörigen sich befugt glaubte, zu ihrem Vorteil die wichtigsten Grundsätze über den Haufen zu werfen. Goethes schönste Tugend, die Dinge sachlich zu sehen und zu nehmen, wurde hier denn doch auf zu harte Proben gestellt und der Unwille darüber, wenn immer wieder Leidenschaft und Unverstand in seine sicher gezogenen Kreise hineintölpelte, entlud sich nun zuweilen in despotischen Maßnahmen. Er ließ unbequeme Rezensenten aus der Stadt weisen, wie im Jahre 1809, wo ein solcher vom Theaterpersonal in einer Eingabe als „hämischer Pasquillant und Verleumder einer guten Anstalt" gekennzeichneter Kritiker gemaßregelt wurde. Karl August verfügte, „daß der Betreffende ausfindig zu machen und falls er ein Fremder sei, der sonst keine nützlichen Geschäfte hier treibe, ihm insinuieren zu lassen, daß er seinen Aufenthalt anderswo nehmen solle"; und Goethe hat diesen Ukas gegengezeichnet. Die Theaternotizen im ‚Journal des Luxus und der Moden' mußten seine Zensur passieren; er selbst wollte den Wert des Geleisteten nach dem Aufwande redlicher, eifervoller Hingabe bestimmen. Als Böttiger eine Broschüre über das Weimarische Theater in Druck geben wollte, vereitelte es Goethe, indem er die Kabinetfrage stellte: „wenn sie gedruckt wird, lege ich mein Amt nieder". Der als öffentliche Meinung auftretende soziale Geist hatte keinen Anteil an der Entwicklung dieser Bühne gehabt, so respektierte ihn Goethe auch in keiner seiner Äußerungen und wollte vielmehr ihn leiten als sich von ihm leiten lassen.

Den Störungen von außen hätte Goethe, getreu seiner Art, die Welt zu nehmen wie sie ist, wohl lange noch eine im Grunde doch gelassene und erzieherische Abwehr entgegengesetzt; schlimmer jedoch war die Unterwühlung des Werkes durch seine eigenen Geschöpfe und daß selbst er das Gift nicht hintanhalten konnte, das, der korrumpierten gesellschaftlichen Anschauung vom Theater entsteigend, immer wieder die verheißungsvollsten Bildungen zerstört hat. Man hat dieses Kapitel der Goethezeit lange mit einem Schleier

verhüllt, um die häßlichen Flecken im Schimmer dieses Bildes nicht sehen zu lassen. Erst die Verwaltung des Goethe-Schiller-Archivs hat, ohne auf die Erben der großen Zeit eine im Grunde doch nur beleidigende Rücksicht zu nehmen, durch Mitteilung der lange verborgen gebliebenen Akten diesen Schleier gehoben. In Wahles Quellenbuch vom Goethe-Theater, Band VI der Schriften der Goethe-Gesellschaft, liest man den traurigen inneren Zusammenhang. Das schwer einzudämmende, mit Goethe selbst zu reden, von Naturkraft strotzende Temperament des Herzogs Karl August, das in so vielem Guten durch seine Energie die Kulturaufgabe des ihm innig befreundeten Dichters unterstützte, zeigte sich hier auch mit der gleichen Zähigkeit bei dem Schädlichen beharrend. So wurde der fürstliche Freund selbst zum Zerstörer dieser Goethe-Pflanzung. Goethe mochte wohl eins gegen das andere abwägen, wie er es dem Herzog gegenüber zu tun gewohnt war, da immer das Gute doch bedeutend überwog, — daß er so lange die für ihn damit verbundene persönliche Kränkung verwinden konnte, zeigt ihn in fast übermenschlicher Größe oder Schwäche. Auch ist bei der Betrachtung dieser Verhältnisse im Auge zu behalten, daß von einer „moralischen" Stellungnahme Goethes hier nicht die Rede sein kann. Das Institut der fürstlichen Maitresse war jener Zeit ein vollständig toleriertes. Goethe selbst hatte die schöne Marquise Branconi, das Vorbild der Lessingschen Orsina, 1780 in seinem Haus als Gast gefeiert; und so sehr er das erkaltete Verhältnis des Herzogs zu der Herzogin, um deren hohen seelischen Anlagen willen, beklagte, fand er die Neigung zu der schönen Karoline Jagemann gewiß nicht außer der Ordnung. Außer der Ordnung war nur, daß die Jagemann als des Herzogs Freundin, wie das leider zur psychologischen Konsequenz der „Primadonna assoluta" in solcher Stellung gehört, das Theater als ihre Domäne zu beherrschen trachtete. Das gab freilich schroffe Gegensätze: die Pflanzschule einer idealen künstlerischen Theaterkultur — und die Interessen einer in der fürstlichen Gunst sich sonnenden Diva.

„Ich hatte mich vor zwei Feinden zu hüten", läßt Eckermann Goethe sagen, „die mir hätten gefährlich werden können. Das eine war meine leidenschaftliche Liebe des Talents, die leicht in den Fall kommen konnte, mich parteiisch zu machen. Das andere will ich nicht aussprechen, aber Sie werden es erraten. Es fehlte bei unserem Theater nicht an Frauenzimmern, die schön und jung und dabei von großer Anmut der Seele waren. Ich fühlte mich zu mancher leidenschaftlich hingezogen, auch fehlte es nicht, daß man mir auf halbem Wege entgegenkam. Allein ich faßte mich und sagte: Nicht weiter! Ich kannte meine Stellung und wußte was ich ihr schuldig war. Ich stand hier nicht als Privatmann, sondern als Chef einer Anstalt, deren Gedeihen mir mehr galt, als mein augenblickliches Glück. Hätte ich mich in irgend einen Liebeshandel eingelassen, so würde ich geworden sein wie ein Kompaß, der unmöglich recht zeigen kann, wenn er einen einwirkenden Magnet an seiner

Seite hat. Dadurch aber, daß ich mich durchaus rein erhielt und immer Herr meiner selbst blieb, blieb ich auch Herr des Theaters, und es fehlte mir nie die nötige Achtung, ohne welche jede Autorität bald dahin ist". Dieser Ausspruch ist für das sittliche Verhalten Goethes, der wohl wußte, daß „regieren und zugleich genießen" schlecht zusammengeht, ebenso bezeichnend, wie er eine wichtige, leider nur zu oft übersehene Verpflichtung für seine Nachfolger in diesem Amt aufstellt; aber Goethe sagt nicht die volle Wahrheit und verschweigt, daß seine Autorität dennoch und gerade dadurch untergraben wurde, daß er den obersten Chef seiner Anstalt schweigend jener sittlichen Achtung entband, die er sich selbst der künstlerischen Aufgabe gegenüber zum Gesetz gemacht hatte. Die Jagemann wurde ihm, auch ohne sein Verschulden, dennoch zum „abziehenden Magnet". Denn diese immerhin ausgezeichnete Künstlerin begegnete dem Herzenstakt Goethes mit der verletzendsten Nichtachtung seines Werks.

Ihr Haus wurde mit der Zeit immer mehr der Mittelpunkt und Sammelplatz aller Unzufriedenen, Widerstrebenden, aller, denen das reine Kunstwesen Goethes im Innersten zuwider war. Bei ihr versammelte sich die Partei des breiten Philistergeschmacks, zu ihr trug man alle Wünsche, die man nach oben hin und über Goethe hinweg anbringen wollte; jede Intrigue wurde bei ihr geschmiedet. Der Regisseur Becker war ihr Freund und folgte ihr blindlings gegen seinen eigenen Chef, der ihn denn auch endlich 1809 entfernte. An seine Stelle als Hausfreund der Jagemann trat dann der Bassist Strohmeyer, ein geschätzter Sänger, aber ein schlimmes Exemplar des rüpelhaft-widrigen Komödiantencharakters, dem jede Scheu vor der höheren Natur, und wär's die eines Goethe, fremd ist. Unzählige Konflikte entstanden und wurden vertieft durch die Zerklüftung in der Hofgesellschaft und im fürstlichen Hausstand selbst, wo namentlich der junge Hof, die vornehm denkende Erbherzogin, Großfürstin Maria Paulowna, begründete Abneigung gegen die Jagemann hegte. Goethe bat fast in jedem Jahr, ihm das unwürdige Geschäft, in solchen Zuständen Ordnung zu erhalten, abzunehmen, aber der Herzog lehnte hier gerade doppelt hartnäckig ab. Es müsse sich ein Modus finden lassen, meinte er, das Theater trotzdem seiner Aufgabe unter Goethes Leitung zu erhalten; er behauptete, nach überlieferter Anschauung vom Theaterwesen an Fürstenhöfen, eben nur sein gutes Recht. Goethe solle sich in ein „vernünftiges, natürliches und den hergebrachten Dienstgewohnheiten angepaßtes Arrangement fügen". Wie „vernünftig" und „natürlich" diese Dienstgewohnheit aufgefaßt wurde, spricht aus folgendem Vorgang: Ein unglücklicher Tenorist namens Mohrmann vereitelte der Jagemann die zweite Aufführung der Oper ‚Sargino' von Paër; er war heiser geworden, was ihm ein ärztliches Zeugnis bestätigte. Die Jagemann, empört, daß sie um die augenblickliche Darstellung einer Glanzrolle gebracht werden

sollte, rief aus: „Wenn der Hund nicht singen kann, so soll er bellen; und er muß singen!“ Sie klagte ihr Mißgeschick dem Herzog und dieser bestrafte, Goethe in der Angelegenheit ganz übergehend, den Sänger mit Hausarrest, um dann erst dem Chef der Bühne den Befehl zugehen zu lassen, nach welchem Mohrmann „bis Ende nächster Woche zu entlassen und über die Grenze zu schaffen“ sei. Goethe gehorchte dem Befehl, aber er entließ den Sänger erst, als er ihm durch warme Empfehlung ein Unterkommen am Kasseler Theater vermittelt hatte.

Solcher sich häufender Vorkommnisse müde, schlug Goethe vor, die Oper, den Sitz der Kabalen, vom Schauspiel ganz zu trennen; doch ging das in den kleinen Verhältnissen wohl am wenigsten an. Der Herzog suchte nun aber wirklich Goethe das unmittelbare Befassen mit solchen Geschäften zu ersparen: er meinte ihn entlastet, wenn er nur die Oberleitung behielte, die Wöchner aber für das Laufende direkt vom Herzog die Befehle einzuholen hätten. Das wies Goethe natürlich als die noch schlimmere Zumutung ab, drang jedoch auf eine gründliche Fundierung des Verhältnisses; „denn gerade weil ich Durchlaucht dem Herzog so sehr und fürs ganze Leben attachiert bin, so mußte ich mich von einem Geschäfte entfernen, bei dessen neuer Einrichtung ich in Gefahr lief, mich selbst entweder für den elendesten Menschen zu halten, oder mich mit meinem Fürsten alle Tage zu überwerfen“. Die gewünschte „Fundierung“ kam also endlich auch zustande durch die Einsetzung einer Hoftheaterkommission, in der namentlich Kirms, jetzt Kammerrat, alles das sachlich und formell erledigen sollte, was Goethe unangemessen oder unangenehm scheinen konnte. Der Regisseurposten wurde nach Beckers Abgang mit dem tüchtigen und Goethe redlich ergebenen Anton Genast (der Schiller entzückende Kapuziner im Lager des Friedländers) besetzt und so abermals ein Kompromiß geschaffen. Die Abbröcklung aber war auch durch ihn nicht aufzuhalten. Selbst die Getreuesten des Meisters verwilderten zeitweise unter der Erschütterung der Disziplin. Wolff, jedenfalls in seiner Eitelkeit verletzt, daß nicht er an Beckers Stelle Regisseur geworden war, konnte an Blümner nach Leipzig schreiben: „Goethes Stolz und Übermut wird täglich fühlbarer und unerträglicher“, — als wenn Wolff nicht recht gut gewußt hätte, was dem Stolz des Dichters täglich zugemutet wurde! Als Strohmeyer einen jährlichen Urlaub zu Gastspielen vertragsmäßig zugesichert haben wollte, vermochte Goethe nur durch beharrliches Betonen der Unmöglichkeit solcher Begünstigungen in den engen Personalverhältnissen des Theaters diesen Anspruch zurückzuweisen; als Trost erbat sich die Jagemann für ihren Freund den Titel eines Kammersängers vom Herzog und Goethe mußte seinem brutalsten Feind, dem hämischsten Zerstörer seines Werkes, diese Auszeichnung dekretieren. Als er nun Ende des Jahres 1813 gar noch einen Gehilfen in der Intendanz erhielt, der ihn unterstützen sollte, um den er aber nicht gebeten hatte, den Grafen von Edeling,

wurde er auch des Dekretierens bald müde. Weder seine eigenen Intentionen wollte er länger der übelwollenden Bosheit ausgesetzt sehen, noch die seiner Amtskollegen mit seinem Namen decken und so erließ er eine Anordnung, nach der selbst die Rollenausteilung, das eigentlichste Intendantenvorrecht, von der Kommission zu zeichnen war, „wenn sie nichts zu erinnern finde, indem für mich gar zu viel Unangenehmes entsprang, daß ich dasselbe gewissermaßen persönlich behandelte“. —

Eduard Devrients Darstellung, als ob Goethe sich an seine Stellung als Theaterleiter angeklammert hätte, ist durch die Veröffentlichung der archivalischen Dokumente — die deshalb hier so häufig herangezogen wurden — hinfällig geworden. Wir sehen, wie er widerwillig sich in das Unvermeidliche schicken mußte. Auch dem „kranken Geschäft“ gegenüber mochte er mit seinem Antonio denken: „wir hoffen immer, und in allen Dingen ist besser hoffen als verzweifeln; denn wer kann das Mögliche berechnen?“ Hier und da war doch vielleicht noch einmal eine Tat möglich, die den Guten zur Freude werden konnte; und noch bestimmender für sein Nachgeben mag die verdrießliche Voraussicht gewesen sein, was aus dem Theater werden mußte, wenn einmal die kunstlose Clique Herrschaft darüber gewann. Darum sorgte er auch, daß nach seinem endlichen Abgang in seinem Sohne August ein Kommissionsmitglied vorhanden blieb, das den Goetheschen Geist zu wahren imstande war. Des Alten Teilnahme für den inneren Gang der Dinge erlosch dagegen fast gänzlich, als im Frühjahr 1816 das Ehepaar Wolff die Bühne verließ, um dem Rufe des Grafen Moritz von Brühl zu folgen, der das Berliner Hoftheater nach Ifflands Tod neu zu organisieren sich anschickte. Beschämende Reibereien, — für die Kommission beschämend wie für Wolffs — über alte Garderobefetzen, an denen das Eigentumsrecht zweifelhaft war, hatten diesen Abschied eingeleitet. Goethe schlug den widerlichen Streit nieder und ließ ihn ziehen, diesen einzigen folgsamen Schüler, von dem er sagen konnte: „So viel ich auch ins Ganze gewirkt habe und soviel durch mich angeregt worden ist, so kann ich doch nur einen Menschen nennen, der sich durchaus nach meinen Grundsätzen gebildet hat: das war der Schauspieler Wolff“. Und Wolffs wurden, in Berlin Fuß fassend, im wirklich treuen Sinne die Vermittler des klassischen Goethestils an der weiteren deutschen Bühne; sie allein strahlten den lebendigen Geist zurück, wie sie ihn in Weimar empfangen hatten, und wirkten, die vielverlästerte Schule der Weimarischen Technik dem überall herrschenden Naturalismus als Edelreis aufzupfropfen. Mit ihrem Abgang war die klassische Theaterperiode von Weimar beschlossen; — es fehlte nur noch das Satyrspiel nach der hohen Tragödie:

Zum Geburtstag der Großfürstin, wie die spätere Großherzogin Maria Paulowna in Weimar stets genannt wurde, hatte man gegen ihren und gegen Goethes Willen den ‚Schutzgeist‘ von Kotzebue als Feststück angesetzt, weil die

Jagemann es so wünschte, um der fürstlichen Frau eine Probe ihrer größeren Macht zu geben. Wieder kam es zu einem heftigen Skandal und wieder bat Goethe um seine Entlassung, die ihm wieder abgelehnt wurde. Die Partei der Maitresse triumphierte und holte nun unmittelbar darauf, den verhaßten Direktor zu kränken, zu einem noch empfindlicheren Streich aus: Da war ein Schauspieler Karsten, der mit einem dressierten Pudel durch Deutschland zog und diesen vierbeinigen Künstler in einem Rührstück ‚Der Hund des Aubry' produzierte. Nach diesem ganz außergewöhnlichen Kunstgenuß war auch die Weimarische Gesellschaft lüstern und der Herzog war diesem Wunsche bereits so günstig „gestimmt" worden, daß er selbst ein Gastspiel des Pudels auf dem Hoftheater anregte. Goethe erwiderte zunächst ganz lakonisch, daß schon nach den Hausgesetzen Hunde nicht auf die Bühne gebracht werden dürften. Aber die Kommission beschloß gegen seinen Willen, den in Leipzig weilenden Karsten zu engagieren. Auf diesen Affront erklärte Goethe in schroffen Worten, er habe mit einem Theater, auf dem ein Hund spiele, nichts mehr zu tun. Er fuhr kurzerhand nach Jena, von wo er ein nun sehr bestimmtes Abschiedsgesuch an den Herzog richtete. — Diesmal endlich wurde „es in Gnaden genehmigt" und nicht ohne den Ausdruck der Hoffnung hinzuzufügen: daß Goethe „die bei dieser Veränderung ihm zuwachsende Muße auf die sehr wichtigen Geschäfte der Anstalten für Wissenschaft und Kunst mit demselben Eifer verwenden werde, wie er zeither sich bemüht hat, diese Aufträge mit besondrer Auszeichnung zu besorgen". — Goethe empfing dieses Dokument beim Ordnen der Jenaer Bibliothek; er hatte sich bereits einen neuen „Auftrag", für Kunst und Wissenschaft mit Eifer zu sorgen, selbst erteilt.

Zweites Buch

Theaterkultur der Romantik



V.

Deutsches Leben nach den Befreiungskriegen.

Eine „Schule des Charakters“ sollte der neue Staat werden, den Freiherr von Stein auf den von deutschem Blute getränkten Schollen der Heimaterde begründen wollte. Volk und Fürsten, Vaterland und Regierung sollten eine neue Einheit bilden, eine Gemeinsamkeit freigewordener politischer, wirtschaftlicher und sittlicher Kräfte; Rechte und Pflichten sollten gerecht auf alle Stände verteilt sein, so daß nicht mehr die Rechte bei einigen wenigen, die Pflichten dagegen bei den allermeisten wären. Das war in Aussicht gestellt als Lohn für das heiße Ringen um die nationale Unabhängigkeit und zugleich als Ziel der langen geistigen Entwicklungsarbeit der jüngsten Vergangenheit. Die Verleihung verfassungsgemäßer Rechte an das Volk war im Prinzip von den Fürsten zugestanden worden; und dieses selbst hatte zunächst unter der Spannung seiner Empfindungen, nach so glänzender Bewährung seiner Kräfte, eine bis dahin unbekannte Würde, Festigkeit und sittliche Besonnenheit an den Tag gelegt. Das Jahr 1813 gilt uns herkömmlich als die Geburtsstunde des modernen bürgerlichen Staats, als der Anfang jener bedeutungsvollen Entwicklung, deren weiterer Verlauf dem ganzen Jahrhundert Inhalt und Gepräge gegeben hat.

Die Weihe solcher Schicksalsstunden, wo ein Volk auf einen neuen Geist getauft wird, wo, statt des Wassers, Blut Gelübde und Segen bekräftiget, behält lange ihre mythische Gewalt über die Gemüter. Ihre Illusionskraft ist nicht gering; aber sie trägt auch die Gefahr in sich, den Blick für das Tatsächliche bedenklich zu trüben. Das Glauben, Hoffen und Begeistern der Massen ist nicht auch immer zugleich die beste Bereitschaft für das Erwägen und Erwählen der Mittel, die den neuen Zustand bewirken können. Das Ethos wird leicht zur Phrase und die ihm verdankte Wohltat zur Plage. Wo sich Widerstände zeigen, Hemmungen, Schwierigkeiten, die ein gleiches Aufgebot ernsten sittlichen Wollens und gleiche Opferbereitwilligkeit von jedem Einzelnen verlangen, wie in Zeiten erneuter Krisen, stimmt man gemeinsam das Siegeslied der großen Jahre an und meint damit schon genug getan zu haben...

Die Geschichte läßt uns nicht im Zweifel darüber, daß die dem Volk gemachten Versprechungen, mit der auch im politischen Leben gebräuchlichen reservatio mentalis gegeben wurden. Als die siegreichen Heere den Erbfeind aus Frankreich in die erste Verbannung getrieben hatten, die Gefahr endgültig beseitigt schien, war die wirkliche Absicht der deutschen Fürsten deutlich schon hervorgetreten: nicht ein geeinigtes Deutschland wünschten sie, sondern einen föderativen Bund der wieder selbständig gewordenen Staaten; die Wiederaufrichtung ihrer Autonomie, wie sie vor den Kriegen mit der Republik und dem Franzosenkaiser bestanden hatte, und nichts anderes hatten die Regierungen im Sinne. Die reaktionäre Umgestaltung, die das politische Programm des Volksmanns Stein auf dem Wiener Kongreß erfuhr, konnte die klarer Sehenden darum nicht überraschen: „Mit dem Augenblick im Anfang des Kriegs im Jahre 1813“, schrieb Achim von Arnim 1816 an Görres, „wo ich erfuhr, daß Stein nicht an die Stelle Hardenbergs trete, gab ich auch jedes Dauernde und Tüchtige im Innern unseres Staats verloren“.

Die unmittelbar bemerkbare Verzögerung aller praktischen Maßnahmen zur Neugestaltung des nationalen Lebens ließ darum die vorhandene gehobene Stimmung rasch abflauen und rief an ihrer Stelle eine Gärung in den Volkskreisen hervor, durch die der klare Blick für das zunächst Notwendige verschleiert und allerlei Spielereien und Utopien den sachgemäßen Zielen vorgeordnet wurden. Wenn es schon keinen Wein gab, so bekränzte man einstweilen doch die Schalen und schuf sich mit Surrogaten einen künstlichen Rausch. Immer aber behauptete sich der Glaube an die heraufkommende Freiheit des Geschlechts, der auch durch die deutlichsten Merkmale der sich vorbereitenden Reaktion nicht mehr zu erschüttern war. Man hielt es lange gar nicht für der Mühe wert, der drohenden Vergewaltigung einen Widerstand entgegen zu setzen, der von den Vertretern der Macht ernsthaft hätte genommen werden müssen. Diese illusionistische Benommenheit des deutschen Volks wurde die Quelle zahlreicher Irrungen aber zugleich freilich zeigte sie sich in der Folge als die Kraft, die nach einer Schule schwerster Kämpfe, durch Enttäuschung geläutert und in der Not, unter der Wucht damals noch ungeahnter wirtschaftlicher Einflüsse umgeschweißt, einzig doch die nationale Lebensfähigkeit bewahrte und förderte, — während die staatliche Abkehr von der eingeschlagenen Entwicklungslinie sich schwer rächen sollte. —

Daß in einem so langwierigen Prozeß die geistigen Äußerungen des kulturellen Lebens und besonders die von der Einbildungskraft und von dem sittlichen Pathos beeinflußten Tendenzen erheblichen Schwankungen ausgesetzt erscheinen, ist nur natürlich. Die Ereignisse, von denen die deutschen Länder und ihre Insassen — denn von Deutschland und Deutschen zu reden liegt auch für diesen Zeitraum immer noch keine Berechtigung vor — betroffen worden, waren so wechselreich gewesen, hatten in so jäher Folge ein Auf und Nieder

der Empfindungen veranlaßt, auf den nur flüchtig umgepflügten geistigen Brachfeldern war so viel verschiedenartiger Samen ausgestreut worden, daß es nicht wundernehmen kann, wenn die aufgehende Saat von Wünschen, Kräften und Interessen ein wirres Durcheinander darstellte, an dem einzig die Tatsache eines allgemeinen Wachstums erfreuen mochte. Über das Wie und Was der künftigen Lebensgestaltung herrschten sehr auseinandergehende Anschauungen je nach nationaler und sozialer Unterschiedlichkeit. Die in den Überlieferungen des absoluten Staats aufgewachsenen Fürsten dachten anders als ihre von der Zeitphilosophie zu patriotischen Tugenden erzogenen Minister; das Volk wieder hatte andere Ideale als diese und war unter sich, da die Fremdherrschaft sehr ungleiche Eindrücke hinterlassen hatte, auch nur sehr ungleichmäßig für die herantretenden Aufgaben gerüstet. Man braucht sich nur daran zu erinnern, daß die nationale Erhebung eigentlich nur von Preußen ausgegangen war und einen starken Widerhall nur in Österreich gefunden hatte, daß aber schon in diesen beiden Hauptländern die endlich zu entscheidendem Handeln bewegenden Ursachen sehr verschieden empfunden worden waren: in dem politisch zusammengeschrumpften kleinen Preußen, wo Fichte und Stein die Geister geschürt hatten, war die Losung „Ehre und Freiheit“ ausgegeben worden; in Österreich, wo man hauptsächlich der nicht endenden materiellen Opfer und der dauernden, den Wohlstand störenden Unruhe müde geworden war, hatte man nach „Gerechtigkeit und Ordnung“ gerufen. — Da hatte sich für alle Zukunft eine Differenz in der Auffassung der nationalen Wiederaufrichtung aufgetan.

Disparater noch war die Stimmung im übrigen Deutschland. Nach dem Westen und nach dem Südwesten des Vaterlands hatte die nationale Bewegung nur abgeschwächte Wellen ergossen. Die Satrapenherrschaft des Napoleonismus hatte hier übel auf die öffentliche Meinung und das soziale Bewußtsein gewirkt. Aber man muß hinzufügen: übel nur im nationalen Sinne. Denn anderseits darf auch nicht übersehen werden, daß in diesen Ländern, die, gleich den zahlreichen rheinischen Staaten und Staatchen, vorher unter duodezfürstlichen und geistlichen Mißherrschaften unendlich gelitten hatten, gewisse Wirkungen der cäsarischen Staatszentralisation als Segen und als Erlösung aus drückenden Verhältnissen empfunden worden waren. Millionen Deutschen war unter der Fremdherrschaft entschieden ein Zuwachs an persönlicher Freiheit geworden; sie hatten ein Aufblühen ihres wirtschaftlichen Daseins, das einige Jahrhunderte hindurch unter einem lebenhemmenden Druck gestanden, erfahren. Die Einführung des französischen Rechts hatte als Wohltat gewirkt und vielfach noch wahrhaft mittelalterliche Rechtsinstitutionen abgelöst. Gegenüber solchen greifbaren, das bürgerliche Leben bestimmenden Vorteilen war in weiten Gebieten die Verkümmerung der vorher schon sehr spärlich entwickelten nationalen Empfindung der Massen kaum zum Bewußtsein gekommen. Im Gegenteil: man hatte sich endlich auch einmal als Glied eines großen Ganzen empfinden

gelernt. Und die napoleonische Regierungskunst hatte es wohl verstanden, üble Laune eigentlich nicht aufkommen zu lassen, hatte den Beherrschten so viel leibliches Wohlergehen gegönnt, als mit den größer verstandenen Interessen des durch den einen mächtigen Mann repräsentierten Staates zu vereinen gewesen war. Dieser Mann aber wußte, daß man Kühen, die gut melken sollen, gute Weide gönnen muß. So waren nicht wenige der nur durch ein ganz loses Band an ihre nationale Kultur geknüpften deutschen Völkerschaften zur französischen Zivilisation hinübergezogen worden. Ein anderes dem gleichen Zweck dienliches Mittel war die Pflege von Wissenschaften und Künsten gewesen; auch diese hatten ihre wohlberechnete Aufgabe innerhalb des französischen Systems zu erfüllen gehabt. Napoleon hatte sie um so blendender in den Vordergrund gerückt, als er wohl wußte, daß er dadurch das demokratische Bewußtsein der Völker für sich gewann, und den Tugenden schmeichelte, auf die jeder Cäsar sich stützen muß. Als Menschenkenner und Menschenverächter hatte er die oberen Gesellschaftsschichten der eroberten Länder in stets großmütiger Sättigung ihrer Eitelkeit für sich einzunehmen gewußt und nebenher nie vergessen, für den Plebs, zu dem blendenden Prunk der gloire, nach bewährtem Rezept für „Brot und Spiele" zu sorgen.

Die Vergnügungsanstalten in den eroberten Landesteilen wiederherzustellen und zu eröffnen, war darum stets die erste Sorge der Franzosen gewesen; die Theater namentlich hatten ihre Vorstellungen immer sofort wieder aufnehmen müssen, — natürlich unter angemessener Reinigung des Spielplans von allem sonderlich Deutschnationalen. Das übrige hatte sich dann von selbst ergeben: Genußsucht, Eitelkeit, Habgier und das immer bereite Haschen nach persönlichen Vorteilen warben für die zu begründende neue Kultur unter der Ägide des kaiserlichen Adlers in kürzester Zeit und für alle Verteidiger der unbeirrbaren deutschen Tugenden beschämend erfolgreich.

So war in einem großen Teile Deutschlands von einem lebendigen Empfinden der nationalen Schmach gar wenig zu merken gewesen; so lange nicht gerade der Geldbeutel durch Kontributionen in Anspruch genommen war, hatte man sich gemeinhin der Bewunderung des Erbfeinds nicht entschlagen können. In vielen wesentlichen Punkten war die erobernde Kultur als die reifere empfunden worden; und da sie zudem die mächtigere war, hatte man kaum einen Widerwillen gefühlt, sich in ihr einzuleben. Waren die Fürsten und der Adel hierin doch mit belehrendem Beispiel vorangegangen.

Auch viele der führenden Geister in Wissenschaft und Kunst hatten dem Zauber der großen Persönlichkeit und den verlockenden Vorteilen der weitzügigen Zivilisation, die mit dem Eroberer heraufzukommen schien, nicht wiederstehen können. Die deutschen Künstler und Gelehrten wußten freilich kaum, welche geringe Einschätzung sie von dem korsischen Imperator erfuhren; das Napoleonwort: „Ich betrachte die Gelehrten und die Männer von Geist wie Koketten; man

muß sie sehen, mit ihnen plaudern, aber weder die einen zur Frau noch die andern zu Minister nehmen", — war ihnen damals noch unbekannt. Goethe selbst, den der Franzosenkaiser als einen „Menschen" unter Larven anerkannt hatte, meinte kopfschüttelnd: „Er ist ihnen zu groß!" Ihm, dem übermütigen aber auch weitsichtigen Emporkömmling war der größte Deutsche nicht zu groß erschienen, daß er nicht versucht hätte, auch ihn vor seinen Siegeswagen zu spannen. Kaum anderes bedeutete es, als er Goethe anregte: „Sie sollten den Tod Cäsars auf eine vollwürdige Weise, großartiger als Voltaire, schreiben; das könnte die schönste Aufgabe Ihres Lebens werden. Man müßte der Welt zeigen, wie Cäsar sie beglückt haben würde, wie alles ganz anders geworden wäre, wenn man ihm Zeit gelassen hätte, seine hochsinnigen Pläne auszuführen". — „Monsieur Goett" nannte Napoleon nach diesem bemerkenswerten Gespräch einen „bedeutenden Theaterkenner". — Wie Goethe damals aber dachten gar viele der führenden deutschen Geister — die hätten führen sollen! —, daß dieses „Zeug der Welthändel" sonst zu nichts zu brauchen sei, als künstlerische und philosophische Abstraktionen daraus abzuleiten. Bei Georg Brandes findet sich die Anekdote, die die oben umschriebene Tatsache illustrierend bestätigt: „Als Hegel seine Schlußworte der ‚Phenomenologie des Geistes' schrieb, daß die Weltgeschichte nur ein heiteres Spiel des sich in Geistesgestalt wissenden Geistes sei, — da hielt Napoleon zu Pferde vor den Toren Jenas", — und aufrichtig stolz schreibt Hegel ein Vierteljahr später: „Wie ich schon früher tat, so wünschen jetzt alle der französischen Armee Glück, was ihr bei dem ganz ungeheueren Unterschied ihrer Anführer und des gemeinen Soldaten von ihren Feinden auch gar nicht fehlen kann". Angesichts der breiten Wirkung, die Hegels Staatslehre künftighin in Deutschland ausüben sollte, tut man gut, an solche Ausgangspunkte dieser Weltanschauung sich zu erinnern, um ihren eigentlichen Charakter zu verstehen: die Weltgeschichte nur ein heiteres Spiel des sich in Geistesgestalt wissenden Geistes, — nicht das Ergebnis der von den Kollektivinteressen diktierten Kämpfe der Rassen und der sozialen Gruppen, deren entscheidende Ausgänge abhängig sind von der Kraft und Ausdauer der Tüchtigeren. Ein „Spiel" das Werden und Vergehen mächtiger Weltreiche, weil der in Geistesgestalt sich wissende Menschengeist den Wahn seiner Eitelkeit gern zur sittlichen Weltordnung aufbauscht. So mochte es freilich gelten, bis dieses Spiel zum bitteren Ernst der Tragödie sich wandelte. —

Erinnert man sich dieser Zustände und Stimmungen, die anhielten, bis endlich das Schicksal selbst das dämonische Werkzeug, das es gebraucht hatte, zerbrach, und daß eigentlich auch dann unter den Millionen von Abwartenden, Stumpfen, Geduldigen, in behaglichem Egoismus Dahinlebenden nur eine verschwindend kleine Schar Mutiger aufstand, die die Flammen, die ins Vaterland schlagen sollten, schürten, durch die das große Werk der Befreiung und der Umänderung der gesamten europäischen Lage endlich gelang, so erscheint

es beinahe nur natürlich, daß der erweckte Volksgeist, der einstweilen nur in der Kraft erregten Affektes sich stark gezeigt hatte, der nun benötigten bildenden Fähigkeit zunächst entbehrte. Wurden dann aber gar die eigentlichen Urheber der Wiedergeburt, die wohl wußten, daß mit der Besiegung des Feindes nur ein erster Schritt zur Gründung eines neuen Deutschlands getan war, beiseite geschoben, konnten und durften sie nicht nachdrücklich als Erzieher der Nation weiter wirken, so war abermaliger Verfall des Volksgeistes unvermeidlich. Und die Symptome dafür ließen nicht auf sich warten. —

Eines nur unter vielem: Wenn nachgeborene Generationen nicht nur ein Recht, sondern sogar die Pflicht haben, der menschlichen Größe, auch wenn sie vormals als Feind und Geißel ihrer Vorfahren erschienen war, gerechte Würdigung zu zollen, so hängt es doch dem empörend mißhandelten deutschen Volke als unnatürliche Schwäche an, daß kaum, als die ersten Wunden verharscht waren, in breiten Schichten eine widerwärtige sentimentale Verherrlichung der Napoleonlegende Mode werden konnte. Eine Mode, die auch der glühende Napoleonhaß der aus dem Königsberger Tugendbund erwachsenen Patrioten nie ganz verdrängte. Man sollte glauben, das damalige Geschlecht hätte bis zur Erfüllung des Befreiungswerkes, also bis zur wirklichen Herstellung eines freien Deutschlands, Napoleon betrachtet, wie Kleist ihn vom Schüler im ‚Katechismus der Deutschen‘ schildern läßt: „als einen der Hölle entstiegenen Vatermördergeist, der herumschleicht in dem Tempel der Natur und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist“. — Das war freilich leidlich geschmacklos ausgedrückt, — aber es gibt im Leben der Nationen Augenblicke, wo Geschmacklosigkeit ihnen besser ansteht, als sentimentale philosophische Einsicht. — Von solcher Betrachtung war jedoch auch nach dem Kriege wenig zu spüren, obwohl es doch nur die in der Napoleonischen Schule gelernte Politik der deutschen und europäischen Regierungen war, die dem Volke seinen verheißenen Lohn für sein Blutopfer wortbrüchig nun vorenthielt. Wohl aber findet man im Jahre 1828 von einem vornehmen Stuttgarter Verlag ein Werk angezeigt unter dem Titel: „Napoleons Ehrentempel“, und um die nämliche Zeit spielte man ein deutsches Lied auf den Edelmut des General Bertrand und die Romantik von St. Helena auf allen Drehorgeln. —

Wenn Fichte der Nation gezeigt hatte, wie die sittlichen Postulate der Kantischen Philosophie, in reale Kräfte des Volkskörpers umgewandelt, zur Waffentüchtigkeit, zum Erfassen volkstümlicher Ehr- und Freiheitsbegriffe führen konnten, so hatte Freiherr von Stein dem ideellen Programm das der praktischen Aufgaben gegenübergestellt: der geforderten sittlichen Pflicht sollte das Recht der Mitbestimmung über Staat- und Volkswohlfahrt als Lohn und logisch notwendiges Korrelat zugestanden werden. Die bewegende Grundidee der französischen Revolution: die Souveränität des Volkes, war also gewisser-

maßen in einer deutschen Übersetzung als politisches Ziel einer notwendigen Reform anerkannt und damit sanktioniert worden. Dieser innere Zusammenhang der deutschen Bewegung mit den Leitmotiven des furchtbaren Sturmliedes, das noch in den Gemütern nachzitterte, war natürlich von den Regierungen keinen Augenblick verkannt worden. Man hatte sich schwer genug in das für die Notlage Unvermeidliche gefügt und sich heimlich wohl immer seufzend zugestanden, was Baron Marwitz später laut zu sagen den nicht zu beneidenden Mut hatte: „daß Stein noch größeres Unglück über die Monarchie gebracht habe als Napoleon". Dieses „Unglück" war aber nun einmal, — zwar unwillig im tiefsten Herzen, aber doch unzweideutig — durch den Erlaß von 1810, der die Herstellung einer Konstitution versprach, vom Fürsten Hardenberg als historische Notwendigkeit anerkannt worden; und obwohl schon das Pariser Friedensinstrument von 1814 deutlich genug erkennen ließ, daß der föderative Charakter des geplanten deutschen Bundes ein Verfassungsrecht auf konstitutioneller Grundlage ziemlich illusorisch machte, war, dem preußischen Volke wenigstens, das gegebene Versprechen durch die Verordnung vom 22. Mai 1815 nochmals ausdrücklich wiederholt worden.

Das nun, nach vollzogenem Frieden, allerorten zutage tretende Schwanken zwischen Wollen und Vollbringen, das halbe Zusagen und Wiederzurückzuziehen, die bald energielose, bald in maßloser Willkür sich äußernde Politik der Regierungen waren üble Anzeichen dafür, daß in einer solchen Schule des Staates jedenfalls nur sehr bedenkliche Charaktereigenschaften bei den Regierten großgezogen werden würden. Wenn schon in den Kabinetten nur Eifersucht, eigensinniges Festhalten an kleinlichen Interessen der Autorität und der Etikette, von eitlen diplomatischen Hohlköpfen zu Lebensfragen aufgebauscht, zu unaufhörlichem Markten herüber und hinüber führten, konnte von dem politisch noch in den Kinderschuhen laufenden Volke eine rationellere Behandlung seiner Angelegenheiten kaum erwartet werden. Indem man ferner an seinen als berechtigt zugegebenen Ansprüchen immer wieder drehte und deutelte, erzog man sich unklug und gewaltsam aus dem von unklarem aber doch gutem Willen beseelten Volk Rebellen: eine allen Extremen zuneigende Opposition und die den Volkscharakter vollends verderbende Neigung, auf dem krummen Wege zu erreichen, was auf dem graden, trotz aller heiligen Zusagen, nicht zu erlangen war. An Stelle des vertrauensvollen Rechtsbewußtseins trat nun auch beim Volke das Prinzip des Rechtens und Feilschens; und damit wurde frühzeitig schon der ganzen Emanzipationsbewegung der Keim der Zersetzung eingeimpft, der ihre sittliche Kraft und Würde bedenklich untergrub. In tragischer Verblendung nahmen dann wieder die Regierungen aus den ersten Exzessen der aufgereizten Opposition den willkommenen Anlaß, aus der Halbheit in eine ausgesprochene reaktionäre Stellung zurückzukehren, und drückten dadurch dem politischen und kulturellen Leben der Nation jenen unheilvollen Stempel auf,

der für die erste Hälfte des Jahrhunderts und darüber hinaus die Ohnmacht unseres Volks der modernen Entwicklung gegenüber kennzeichnet.

Das Ziel der gewünschten Emanzipation klar zu erkennen, war wieder nur eine verschwindende Minderheit reif; der großen Masse schwebte nur ein sehr allgemeines Ideal von Glückseligkeit vor. Da schwirrten die seit drei Jahrzehnten ausgestreuten Ideen in den unreifsten Vorstellungen durch die Köpfe. Zu praktischen Äußerungen waren jene Ideen kaum je gelangt, — außer eben in letzter Stunde zum großen Aufschwung der „heiligen" Kriege; sonst aber waren sie fast nur in die Beschäftigungen der Muße geflossen, hatten sich eigentlich nur der Literatur und dem Theater zugewandt, die sie ja auch zuerst vermittelt hatten. Es mag selbst Einsichtigen und Edelwollenden schwer zu denken gewesen sein, wie das damalige Volk im Sinne der von Stein intentierten inneren Politik hätte fruchtbar eingreifen oder zu solchem Tun auch nur erzogen werden können. Die damals besonders ruchlose Vielschreiberei — bei der Abwesenheit einer kritisch läuternden Presse von volkstümlichem Charakter doppelt verderblich — hatte verheerend gewirkt; sie hatte sich allmählich jeder Anregung, die von den wirklich Kämpfenden und Schaffenden der großen Zeitwende ausgestreut worden war, bemächtigt, alle aber nachdrücklich für die Bedürfnisse und den Geschmack des Philisters breitgeschlagen. So zahlreich, — oder zahllos — wie die Ritter- und Räuberliteratur, die ‚Götz' und die ‚Räuber' hervorgerufen hatten, liefen Romane um, Erzählungen, Theaterstücke über die Abarten der freimaurerischen Ideen, des Illuminatenwesens, die Gründungen geheimer politischer und auf Sittenverbesserung hinstrebender Bünde. Allerdings schwärmte und sprach nun schon seit dreißig Jahren jeder Kannegießer, jede empfindsame Jungfrau von Emanzipation; aber nur die Karikaturen auf die Dummheit spekulierender Vielschreiber spukten in den Gehirnen. Man begeisterte sich für Rinaldo Rinaldini ebenso wie für Karl Moor und sah in jedem Juden ohne weiteres einen Nathan. Jede sentimentale Buhlerin wurde zu einer Milford hinaufgeschraubt; jeden Neger oder Indianer begrüßte man als einen gleichberechtigten, alle Europäer an Edelmut gewöhnlich tief in den Schatten stellenden Menschenbruder. Neben diesem Unwesen der Aufklärung um jeden Preis aber behauptete sich, ebenso eifrig kultiviert, der Hang zu allerlei Mystik, zu Geisterwesen und Zauberei. Die erotische Literatur der Zeit lieh wieder am liebsten die buntesten Farben aus den orientalischen Harems, aus Andalusien und Venedig oder sonst einer recht fern gelegenen, verlockenden Gegend. Der Abenteurer in jeglicher Gestalt war das eigentliche bewunderte Ideal der Zeit, ob er nun Napoleon, Lovelace oder Cagliostro hieß. —

In diesem „kultivierten moralischen Lazareth" war Kotzebue der richtige Heilsquacksalber gewesen. Die Romantiker hatten dann hygienisch zu wirken gesucht, indem sie die vorhandenen Neigungen zu vertiefen und zu veredeln

trachteten, ohne ihnen ein fremdes Ideal aufzunötigen, wie der Klassizismus es ihrer Meinung nach wollte. Ihre Wirkung und die der „Romantischen Schule“ wird darum zunächst zu betrachten sein, nachdem einige ihrer Taten uns schon auf dem Boden des Goethischen Theaters beschäftigten.

Der Begriff: „Romantische Schule“ ist sehr weitgespannt und koppelt schroffe Gegensätze der Richtungen und Leistungen, namentlich aber sehr verschiedene Phasen der Entwicklung der ihr angehörenden oder zugewiesenen Persönlichkeiten unter eine eigentlich sinnwidrige Aufschrift zusammen. Nicht einmal als Gegensatz zum „Klassischen Idealismus“ darf das Wesen des Romantischen bezeichnet werden. Sowohl der erste Romantikerkreis in Jena, als auch die späteren Romantikergruppen in Berlin und in Heidelberg berührten sich in vielen Anregungen und Leistungen dauernd mit denen Goethes. Von dem Heidelberger Kreis, der um Görres, Brentano und Arnim sich gebildet hatte, gingen, Herders beredter Propaganda für Ausbeutung der alten volkstümlichen poetischen Quellen folgend, die wertvollen, von Goethe auch warm anerkannten Bemühungen um das deutsche Volkslied, gingen, in weiterer Folge, die fruchtbaren Arbeiten der Brüder Grimm hervor und Stein konnte später mit gerechter Anerkennung des Geleisteten zu Böhmer sagen: „in Heidelberg hat sich ein guter Teil des deutschen Feuers entzündet, welches später die Franzosen verzehrte“. Je verwirrter aber und absurder die Zustände der sozialen und politischen Entwicklung wurden, je mehr die Hoffnung schwand, das Chaos einander widerstreitender Interessen der am Kulturwerke tätigen Kräfte zur Harmonie zu wandeln, desto mehr gerieten die Tendenzen der Romantik in eine Feindschaft zu aller Wirklichkeit, der sie schließlich nur das vieldeutige Wort „Poesie“ entgegenzusetzen hatten. Das war verhängnisvoll gewesen in einer Zeit, wo das große Heer der durch die Emanzipation Halbwachgewordenen ohnehin schon allen Extremen zuneigte; es war jetzt doppelt gefährlich, wenn nun die durch die Reaktion Verängsteten sich an die Heilswahrheiten des philosophischen und poetischen Subjektivismus, den die Romantiker vertraten, anklammerten, ohne doch nur das geringste Zeug zu subjektiver Selbständigkeit mitzubringen. Auch waren die Lehrer der Schule selten aus dem Holze, daraus freie Individualitäten von kulturbildender Gewalt hervorwachsen.

Als Geister erster Ordnung unter den Begründern der Romantik bewährten sich eigentlich nur Fichte und Schelling. Ist Fichte um seiner größten Tat willen: durch seine feurige Beredtsamkeit, seinen Appell an die sittliche Pflicht gegen das Vaterland die Erhebung des Volks vornehmlich bewirkt zu haben, den unvergeßlichen Wohltätern der Nation zuzuzählen, so ist doch in dem, was er als spekulativer Philosoph für die Kunst und Literatur geleistet hat, auch eine bedenkliche Wirkung nicht zu verkennen. Sein „metaphysisches Ich“, dessen Reich der Gedanke ist, das alle Realität nur begreift durch die Prägung, die ihr von dem „Ich“ verliehen wird, wurde recht eigentlich

der Schlüssel, der den Wundergarten der Romantik, — für viele leider ein Irrgarten! — aufschloß. Die romantischen Schüler nahmen die Lehre als einen Aufruf zur persönlichsten Willkür: was hinderte sie, auch das „Nicht-Ich", die gegebene Welt der Dinge rings um sie her, als Produkte ihres schöpferischen Subjektivismus aufzufassen und sie so darzustellen? Nicht weniger Gefahren lagen auf den Wegen der Naturphilosophie, die Schelling erschloß, die auf rein philosophischem Gebiete zu den vielleicht wertvollsten Erweiterungen der Ethik — des Verhältnisses des Menschen zum All — führten, die das Jahrhundert erlebte. Für die Dichtung aber und für die moralische Auffassung des sozialen Daseins wirkte Schelling zunächst mehr verwirrend als klärend: die Kunst sollte nur die höchste Form der Geistigkeit bezeichnen, als welche die Welt überhaupt und im eigentlichen Sinne zu begreifen sei. Gefährlich war auch die Benennung der diese Geistigkeit erschließenden Kräfte mit dem ganz unpräzisen Wort „Phantasie". Die Phantasie, die den Inhalt der Natur und des Menschlichen doch höchstens immer in Bildern umschreiben, aber nie beschreiben kann, sollte das schöpferische Agens der wirklichen Welt sein. Das mußte dahin führen, daß die Romantiker alles Lebendige nur als Stoff und Material ansahen, woraus jeder, der sich ein wenig Prometheus fühlte, nach „seinem Bilde" Dinge und Menschen formen mochte. Am Subjektivismus Fichtes und an Schellings Identitätsphilosophie haben sich gleichermaßen die literarischen wie die politischen Geister der Zeit orientiert, — diese allerdings, um sich nach einiger Zeit mit dem Ungestüm der Renegaten von ihren Meistern wieder loszusagen. Eine Zeitlang aber waren die künstlerischen und die politischen Romantiker darin eines Glaubens, daß die Welt vom Geiste aus, der sich als aller Dinge Maß begriff, neu einzurichten und zu regieren sei. Und wie sie so den realen Boden unter den Füßen aufgaben, verloren die überheizten Schwärmer bald auch das Maß in der Beurteilung des Sittlichen, das nun ebenfalls durch die Freiheit der Phantasie aufgelöst erschien.

In der kritischen Haltung der ersten romantischen Zeitschriften, des ‚Athenäum' der Brüder Schlegel, der ‚Zeitung für Einsiedler' des Heidelberger Kreises, gaben die Romantiker sich als die Parteigänger Goethes gegen die Platitude in der Literatur, — freilich auch schon als ausgesprochene Gegner des Schillerschen Pathos —; so lange aber blieb ihre Richtung doch ebenso vornehm wie der Klassizismus selbst. Erst die zahlreichen, namentlich von Tieck protegierten Talente zweiter Ordnung, die den ebenso form- wie zügellosen Roman, angeblich nach dem Muster des Wilhelm Meister, beförderten, trivialisierten die von der Philosophie und der ethnologischen Forschung hergenommenen Motive und streuten sie als eine gefährliche Saat auf den Boden des Philisteriums aus, wo, wie wir gesehen haben, schon Unklarheit in betrübender Menge vorhanden war.

Im Jahre 1798 hatte Friedrich Schlegel seine ‚Lucinde' veröffentlicht,

die gewissermaßen in einer freien Dichtung das romantische Programm entwickelte. Schroffer konnte der Gegensatz zwischen dem von sittlicher Freiheit bestimmten Vernunftstaat, den Schiller der Wirklichkeit — dem Notstaat — entgegensetzte, und dieser poetischen Welt, wie sie Schlegel als Reich der „freien Sittlichkeit“ der Wirklichkeit gegenüber konstruierte, nicht zutage treten. Die Lucinde war schlecht und recht eine Verherrlichung des Genusses, ein Aufruf, der im Innern und durch die Sinne sich ankündigende Sehnsucht nach der höheren Welt eine wenn auch nur träumerische Befriedigung zu suchen. Denn die Sehnsucht entsteige den tiefen Quellen der Natur und führe uns zu diesen zurück, zu ihren Geheimnissen. So könne der Mensch über alle Gesetze, die ihn zu binden scheinen, hinauswachsen. Das Aufsehen erregende Buch mit seiner philosophierenden Apologie der erotischen Lüsternheit, das der Autor vielleicht wirklich nur unter die Menge warf, „um die Lorbeern des Skandals zu ernten“, sprach im Grunde dennoch die Lebensanschauung aus, die in zahlreichen der als gebildet und künstlerisch angeregt geltenden vornehmeren Kreisen damals herrschte. Es bezeichnet das sittlich-geistige Niveau einer Gesellschaft, die vermöge ihrer an der philosophischen Emanzipation abgefärbten „Moral“ sich allerdings hoch über die philisterhafte Welt erhoben hatte, aber ebenso auch schon wieder über den gediegenen Geist der Aufklärung und über das Ideal eines veredelnden künstlerischen Durchdringen des Lebens, das Goethe und Schiller leitete. Vollends war man weit davon entfernt, Kants Lehre vom „kategorischen Imperativ“ in die Praxis des Daseins umzusetzen. Mit einem im Grunde frivolen Egoismus hatte man vielmehr die sittlichen Postulate der philosophischen Aufklärung zur Karikatur umgewandelt und führte diese nun gegen alle und jede Konvention ins Feld. Im Jahre 1799 schon schrieb der in diesem Punkt selbst recht erfahrene Jean Paul, als er durch Jena und Weimar gekommen war und diese vom romantischen Geist berauschte Gesellschaft kennen gelernt hatte: „eine geistige und größere Revolution als die politische, und ebenso mörderisch wie diese, schlägt in dem Herzen der Welt. — Hier ist alles revolutionär kühn, und Gattinnen gelten nichts. Wieland nimmt im Frühjahr, um aufzuleben, seine erste Geliebte, die La Roche, ins Haus, und die Titanide (Charlotte von Kalb) stellt seiner Frau den Nutzen davon vor“. Hinter diesen sozialen Revolutionsgelüsten stand nicht, wie bei der Emanzipation der Aufklärung, der glühende Drang nach Befreiung von wirklich fesselnden Institutionen; diese Kreise hatten durchaus nicht gegen ein lange aufgehäuftes Unrecht des Lebens den Kampf ergriffen, sie bekämpften nur, wie Brandes gut bemerkt, dessen „Prosa“. Willkür war das Stichwort dieser Gesellschaft wie in der schlimmsten Demagogie. Und daran hatte sich trotz der Not des Vaterlands, trotz der Jahre der tiefen Erschütterung der Geister, bis 1815 wenig geändert. Ein Gefühl für die Allgemeinheit war in dieser Kaste überhaupt nicht zu wecken gewesen; in keinem Sinne kam ihr etwa

das Leiden der Gattung zum Bewußtsein; nur das persönliche Bedürfnis, sich in der gekünstelten Welt überspannter Ideen recht behaglich einzurichten, wurde vernommen. Das unterscheidet auch die Dichter dieser Kreise von den in ähnlicher Richtung strebenden späteren englischen und französischen Schriftstellern. Von der kühnen Ader der gesellschaftlichen Satire eines Byron schlug nichts in ihnen; das glühende Freiheitideal sozialer Glückseligkeit eines Shelley war ihnen fremd; und bei allem künstlerischen Vermögen, erhob sich doch keiner der deutschen Romantiker zu dem sozialen Pathos, das, trotz aller Verzerrungen im poetischen Sinne, später Viktor Hugos Dichtung durchglüht. Während in Frankreich und England die Romantik immer mehr soziale Freiheitdichtung wurde, neigte sie in Deutschland, durch die phantastische Schwärmerei immer mehr entkräftet, allmählich einem unfruchtbaren Mystizismus zu. Weil die Philosophie sich von der teleologischen Weltanschauung losgemacht hatte, lehnte die deutsche romantische Gesellschaft jedwede Verantwortlichkeit gegen die Allgemeinheit ab: Zwecklosigkeit des Daseins, geistreicher Müßiggang galten ihr als Kennzeichen und Privilegien einer in ihrem Sinne „freigewordenen" Menschheit.

Wie dieser freiheitliche Geist in Wahrheit beschaffen war, zeigte sich bald in seiner Stellung zu den religiösen Fragen. Es war ein Vorgang von symptomatischer Bedeutung gewesen, daß die vielen anrüchige ‚Lucinde' Schlegels in einem der geistvollsten protestantischen Theologen den Verteidiger gefunden hatte, in Schleiermacher. Diese ‚Lucinde', von der die Spottlust der Aufgeklärten sang:

„Der Pedantismus bat die Phantasie
Um einen Kuß; sie wies ihn an die Sünde;
Frech, ohne Kraft, umarmt er die,
Und sie genaß von einem toten Kinde,
Genannt Lucinde" —

hatte Schleiermacher veranlassen können, das heikle Thema der freien Liebe metaphysisch zu verklären. Er war bei dieser Verherrlichung des Romans sicherlich von weit tieferem Ernst geleitet als Schlegel selbst. Seine Darlegung, daß der überwältigende erotische Trieb im Menschen eben auch eine Emanation des Göttlichen darstelle, war wohl zu verstehen und als Zuwachs im sittlichen Empfinden zu begrüßen; nur die Schlußfolgerung, daß deshalb, weil dieser Trieb göttlich sei, jede nach philiströser Ansicht aus ihm erwachsende soziale Verpflichtung abgelehnt werden dürfe, erschien ruchlos. Damit war der Grundstock aller sozialen Organisation, der, wenn schon nicht notwendig in der Ehe, so doch in der Familie liegt, angegriffen. Für alle willkürlichen Neigungen, Gelüste und Leidenschaften war ein Asyl geschaffen, ein Allerheiligstes mystischer Metaphysik, wo der Begriff der Schuld selbstverständlich in keinem Sinne mehr Geltung hatte. „Des Menschen Bewußtsein

von Gott", hatte Hegel gelehrt, „ist Gottes Selbstbewußtsein". Nun, der romantische Mensch tat einen Schritt weiter und erklärte einfach seine von Leidenschaften erhitzte Phantasie als ein überall zuverlässiges Medium des Gottesbewußtseins — eine Weltauslegung, worauf wir auch in der Neu-Romantik am Jahrhundertende wieder stoßen werden. —

So trat, auch nach dieser Seite hin, der Romantismus der idealistisch-philosophischen Aufklärung feindlich gegenüber und neigte dahin, eine bequeme Art Religion an ihre Stelle zu setzen. Man sehnte sich aus der Halbheit einer rationell angehauchten Kirche, die den Verstand nicht befriedigte, das Gefühl aber dafür mit unbequemen moralischen Forderungen knechtete, hinaus und hinter den mystischen Schleier des alten Christentums zurück. Es zeigte sich, daß man nicht annähernd gesund genug war, mit aller religiösen Form zu brechen, wie die Aufklärung es wollte; und vor allem ging dieser Gesellschaft nichts mehr gegen den Strich, als sich, wenn man sich schon als freies Produkt der Natur empfand, nun auch den Konsequenzen eines harten Lebensgesetzes zu unterwerfen. Im Gegenteil: man wollte sich zu einer Ausnahmemenschheit emporschrauben, die mit der Not des gemeinen Haufens nichts zu tun haben würde. Daher dann die in jenen Jahren so zahlreich erfolgenden Rücktritte zur katholischen Kirche.

Will man diesen Wandel optimistisch betrachten, so wird man sagen, daß der Mangel an greifbaren Zielen einen großen Teil der Intellektuellen in eine müde Resignation zurückgetrieben habe; neigt man einer skeptischeren Beurteilung zu, so wird man in dem Aufschwung der Jahre von 1810 bis 1813 nur die rasche Blüte sehen, die, wie in der nordischen Steppe, ein Wärme tragender Föhn zu üppiger Entfaltung brachte, die der nächste trockene Wind aber sofort wieder vernichtete, so daß alles Leben vom Boden aufgesaugt erschien. In beiden Fällen aber kann man nicht übersehen, daß neben der staatlichen Reaktion eine geistig-soziale einherging, deren Träger allerdings gerade in den Reihen der Romantiker standen und in Kunst und Literatur den Ton angaben. Der Volkssache jedoch, die tüchtige Anwälte damals mehr als je bedurft hätte, wurden diese Führer jedenfalls untreu; und so entbehrt der Vorwurf, den der Liberalismus später sehr verallgemeinert erhoben hat, daß die Romantik die Entstehung eines ausgebreiteten Charakterlumpentums gefördert habe, nicht zahlreicher triftiger Begründungen.

Erst als die Romantik in die mystische Dunkelecke eingelenkt hatte, gewann sie an Boden in wohlvorbereiteten breiten Schichten des Volks, die dem metaphysischen Subjektivismus der ersten Führer wenig zugeneigt gewesen waren, mit der immanenten Sittlichkeit wenig anzufangen gewußt hatten. Die Anhänger der Romantik dieser Bildungsschicht rückten nun mit geheimer Wollust anstelle der widerspruchsvoll gewordenen, von der Kritik diskretitierten kirchlichen Religiosität den Aberglauben an eine dunkel verhüllte Vorsehung und

ließen sich die Natur, die, in ihrer rationellen Wesenheit, ihnen beinahe schon verächtlich geworden war, wieder gruselig-geheimnisvoll bevölkern. In diesem Sinne fallen die wüsten Auswüchse des nun in Mode kommenden Schicksalsdramas und der sogenannten Rührstücke allerdings auf Rechnung der Romantiker und nicht auf die Schillers, dem man die Schuld zuzuwälzen versuchte, weil sein Abfall vom sittlichen Idealismus in der ‚Braut von Messina' die eintretende Geschmacksverirrung veranlaßt habe. Bei genauem Zusehen erweist sich überhaupt die gesamte Dichtung des zweiten und dritten Jahrzehnts als Frucht vom Baume der Romantik. Denn waren deren Begründer im Recht gewesen, den seichten Rationalismus als „eine plebejische Weltanschauung" zu bekämpfen, so fehlte ihren Nachfolgern doch leider jegliches bildende Vermögen, das Volk zu einer höheren Einsicht und Geistigkeit emporzuziehen, ihm etwas zu schaffen, was als Ersatz für die banale Aufklärung hätte dienen können.

In den Wirkungen zweiter Reihe, in ihren popularisierten Formen ist die Romantik dem deutschen Leben des ganzen Jahrhunderts zum Schaden geworden. Das von ihr abgeleitete und immer einen spöttischen Beiklang tragende Wort „romantisch" weist nicht nur auf die zu beklagende Schwäche den wirklichen Lebensaufgaben gegenüber, es deutet auch immer auf den Abfall jener Zeit vom Idealismus der Väter. Romantisch heißt nun die in allen empfindsamen und gebildet scheinen wollenden Schichten sich ausbreitende Vorliebe für das Absonderliche und Abenteuerliche, das man ehemals für das Philisterium gerade gut genug gefunden hatte. Nun wurde es „vornehm" für alles alte, efeuumsponnene Ruinenhafte zu schwärmen, für zerbrochene Türme, zerstörte Burgen und Klöster, für den ganzen Apparat von Merkwürdigkeit, der für die große Mehrzahl heute noch Ziel und Zweck des Wanderns und Reisens — und des Kunstgenusses ist. In jenen Tagen vollends war es Gewissenssache höherer Bildung geworden, vor sagenhaftem Spuk und jeder Art von Altertümlichkeit ehrfurchtsvoll zu erschauern; das ästhetische Moment kam dabei kaum zur Geltung, sondern nur der Geist der daraus lebendig zu werden schien. Die Mütter, Töchter und Mägde der Bürgerfamilien verschlangen damals die Lektüre von ungezählten Ritter- und Klosterromanen; und wenn die mystisch erhitzte Phantasie ein Ausruhen im Real-Sinnlichen verlangte, so griff man, wie früher zu Wieland und Crébillon, nun zu den Romanen von Clauren, Julius Voß, Schilling und verwandten Vielschreibern, die von der Romantik gelernt hatten, ihre spießbürgerliche Empfindung mit den bunten Lappen einer phantastischen Erotik aufzuputzen. Während alle Welt das Wort von der Emanzipation des Volks im Munde führte, schien man keine andere Beschäftigung für so ernsthaft zu halten als die, die Welt durch farbige Gläser anzusehen und sich illusorisch in ein erhöhtes, verschöntes Dasein zu versetzen. Wobei ja zugegeben ist, daß die Welt, ohne diese Beleuchtung gesehen, damals ganz besonders erbärmlich und ungerecht

erscheinen mochte. Der Philister von ehedem entzündete nun an der grotesken Phantastik E. Th. A. Hoffmanns seine Einbildungskraft zur Siedehitze und sein Pathos an den Helden der Fouquéschen Romane und Dramen, für dessen berühmtesten, den Sigurd, Heinrich Heine den Spott fand: „er hat soviel Mut wie hundert Löwen und soviel Verstand wie zwei Esel“.

* * *

In einfacheren Linien verlief eine andere Hauptbewegung der volkstümelnden Emanzipation, aus der der eigentliche Liberalismus geboren wurde. Die politische Not des Vaterlands hatte sie ins Leben gerufen und glühende Patrioten von fast ausnahmelos großen Charaktereigenschaften ihrer Seele Sprache und Ausdruck gegeben. Ernst Moritz Arndt in seinem ‚Geist der Zeit‘, Schenkendorf in seinen Liedern und wieder Fichte in seinen ‚Reden an die deutsche Nation‘. Auch Jean Paul im besseren, dem sittlichen Problem zugewandten Teil seines Wirkens ist hier zu nennen. Ludwig Jahn aber war es, der diesem Geiste dann ein eigentümliches soziales Gepräge gab. Innigkeit, Schlichtheit und Frömmigkeit sollten die Wurzeln dieses neuen Gesellschaftbaumes sein, — Zucht an Körper und Seele seine Blüte und Frucht. Das war die Tendenz der patriotischen Bewegung, wie sie in den Burschenschaften, in den von Jahn begründeten Turnvereinen zutage trat und die sich von dem Geiste der Romantik im Kerne unterschied. Auch die Patrioten führten Krieg gegen die Konvention, gegen Zopf und Gamasche, und nahmen das sogar so wörtlich, daß sie sich darin gefielen, ihre Ungebundenheit auch auf die Art sich zu kleiden, auszudehnen. Doch wollten sie sich ebenso von dem verdorbenen Geschmack der aristokratischen Gesellschaft lösen wie von dem des katzbuckelnden Philistertums. Ihr Heroismus suchte in der altertümelnden Form eine Anknüpfung an den Geist der germanischen Heldenzeit, die besonders der sangesfreudige Uhland wieder aufleben ließ. In Theodor Körner aber verehrten sie ihren Apollon-Achilleus: das echte Pathos seines menschlichen Schicksals ließ sie das seichte und aufgebauschte des Poeten für voll nehmen, — eine bedeutsame Täuschung, der andere, schmerzlichere, folgten.

Immerhin durfte dieses junge „Teutschthum“ glauben, daß es der Schmied des Schwertes war, das die Kette des erobernden Tyrannen zerbrochen hatte, und daß es berufen wäre, nun auch die geistige Waffe zu stählen, das Volk vom Joche der politischen Unmündigkeit zu befreien. So schuf es den Typus des deutschen liberalen Mannes, der für die Rechte des Volks seinen Mut vor Königsthronen bewährt, und webte um dieses teuere Bild einen Nimbus, der selbst dann noch verklärend strahlte, als die damals verfochtenen Ideale längst in leere Phrasen sich gewandelt hatten und als Deckmantel für recht unvolkstümliche Kasteninteressen dienen mußten. Dem Liberalismus jener Zeit war wirklich Freiheit und Ehre des Vaterlands die Losung für die Welt;

Freiheit und Ehre des Mannes das Pflichtgebot für das innere Leben. Es war der Geist, der, nach vollendeter Waffenarbeit, aus den Reihen der Freischaren und der Armee Scharnhorsts auf die deutschen Universitäten übergegangen war. Hier nahm man es wirklich ernst damit, sich für die Arbeit am inneren Ausbau des Vaterlandes geistig und sittlich vorzubereiten und in den Burschenschaften besonders lebten die Ideen des Königsberger Tugendbundes weiter. Alle praktische Verwirklichung aber dieser Zukunftshoffnungen stand und fiel, wie wir wissen, mit den politischen Reformplänen Steins; mit der Unterbindung dieser Reformen war auch das Schicksal dieser Bewegungen von vornherein tragisch besiegelt.

Das patriotische junge Deutschtum teilte natürlich gewisse Züge mit der Romantik; die zum mystischen Wesen ausartende christlich-germanische Schwärmerei einzelner Burschenschaften entsprach dem in der späteren romantischen Literatur herrschenden Geiste sogar durchaus. Nur war diese Romantik aus anderen Motiven entstanden, aus wesentlich erzieherischen: man suchte dieser Art die aus dem vorigen Jahrhundert überkommenen rohen Studentensitten einzudämmen. Diese, hauptsächlich von den „Teutonen" gepflegte, Richtung wurde aber, wie auch die streng sittliche und wissenschaftliche der „Arminia" von der radikal-liberalen, der populärsten Burschenschaft, der „Germania", überboten. Die Germanen waren es, die das schwarz-rot-goldene Panier eines freien und geeinigten Deutschlands in den Zeitkampf trugen und die Entrüstung gegen alle Art von politischem Druck schürten, die Front machten gegen das öde, schlafsüchtige Philistertum und vor allem verhindern wollten, daß die deutsche Sache in Abhängigkeit von den Interessen der ausländischen Politik gerate. Ganz durchdrungen von der Unbesiegbarkeit seines guten Rechts, sah dieser junge Liberalismus im Geiste schon ein tausendjähriges Reich von Freiheit, Ruhm und Größe anbrechen und gefiel sich in allerlei abenteuerlichen Demonstrationen, von denen die im Jahre 1817 auf der Wartburg begangene die folgenschwerste und die das Schicksal dieser ganzen Bewegung entscheidende werden sollte.

Unter den Büchern und symbolischen Gegenständen, die am Gedenkabend der Leipziger Völkerschlacht in jenem Jahre als Zeichen gebührender Verachtung in den lodernden Holzstoß geworfen wurden, neben den perfiden Schriften des berüchtigten Universitätsrektors Schmalz, neben den Erlassen des Justizministers von Kamptz, dem Code Napoléon — der unverdient diese Schmach erlitt — neben der Perücke und dem Ulanenschnürleib ging auch des russischen Staatsrats Augusts von Kotzebue ‚Deutsche Geschichte' in Flammen auf. Die dramatischen Werke des fruchtbarsten Theaterdichters entgingen dem Scheiterhaufen; sie mitzuverbrennen, wäre zwar eben so töricht und unnütz, aber als ein Zeichen erwachender ästhetischer Gesundung bemerkenswert gewesen. — Doch selbst auf seine ‚Deutsche Geschichte' war Kotzebue eitel genug, um infolge der ihm

widerfahrenen Schmach durch russischen Einfluß die berüchtigten Denunziationen bei den deutschen Regierungen zu veranlassen. Die Folgen dieser hämischen Rache und der sonstigen Dienste, die er als politischer Kammerdiener der russischen Regierung leistete, wie die Vergeltung, die an ihm vollzogen wurde, sind bekannte Tatsachen. So erbärmlich Kotzebues Wirken dem jäh erwachten Gewissen der Zeit, das diesen Unterhalter doch so lange gehegt hatte, scheinen mochte, es stand sicher nicht im gerechten Verhältnis zu der verblendeten Tat Karls Sand, unter dessem Dolche dieser charakterlose Verwüster unserer Kultur sein Epikuräerdasein endete; aber weit verdammenswerter doch als diese Tat war das brutale Strafgericht, das ihr folgte. Selbst Goethe betrachtete Kotzebues Ermordung als „eine notwendige Folge höherer Weltordnung, — fand dafür aber freilich einige Jahre später auch die Einrichtung der „Heiligen Allianz“ ehrfurchtgebietend.

Die Karlsbader Beschlüsse von 1819 — im sechsten Jahre nach dem bewunderten Erheben der deutschen Volkskraft — stehen auf der Tafel der Geschichte als die Grabschrift, welche die Regierungen der bedeutungsvollsten Epoche deutschen Geisteslebens zu setzen beliebten, als eine Generalquittung der Dynastien für die aufopfernden Leistungen ihrer Völker.

Ein großes Schicksal hatte die deutsche Nation durch ein halbes Jahrhundert geleitet; die Monumente furchtbarer Prüfungen und solche erhabener Taten standen an dieser Zeitstraße. Wer sie mit Bewußtsein gegangen war, mußte erkennen, daß Kräfte erhabenster Art, um die glücklichere Nationen Deutschland beneiden konnten, zu einer großen Erfüllung äußeren und inneren Geschicks sich bereitet und geäußert hatten. Diese Zuversicht hätte Herrscher wie Volk beseelen sollen. Aber nun zeigte sich, daß man mit dem großen Schicksal nur gehandelt und gemarktet hatte, daß es innerlich nicht gelebt worden war. Die zum Führen Berufenen erlagen der ersten Probe auf eine erworbene höhere Kultur und schämten sich nicht, gegen den neuen Geist des Jahrhunderts zum blutigen Ketzergericht das Hexenwerkzeug aus den Rüstkammern der finstersten Vergangenheit hervorzuholen. Ja, ersichtlich hatte das reaktionäre System nur auf Gelegenheit gelauert, mit einem Schein des Rechts alle gegebenen Versprechungen zurückzunehmen und den liberalen Geist mit der Wurzel auszurotten.

Wie einschneidend diese Wendung für den Kulturzustand gerade jener Zeit war, das sind wir, angesichts des in einzelnen Erscheinungen tapfer zutage tretenden Widerstands und des schließlich doch errungenen Siegs, zu übersehen nur zu sehr geneigt. Damals war zunächst ein fast vollständiger Niedergang der Emanzipation unverkennbar. Die soziale Kraft wenigstens der volkstümlichen liberalen Entwicklung, die sich ohnehin nur schwach geregt hatte, lag gebrochen. Die Masse, das Volk, das ihr angehangen hatte, sank erschrocken in eine kriechende Resignation zurück und beschränkte sich im allgemeinen auf ein sentimentales Bedauern des Märtyrertums der Einzelnen. Eine ruhige,

gesunde Entwicklung des neuen Staats war nach diesem Schlage ganz unmöglich: so mußte der Liberalismus begreiflicherweise zum Demagogentum hinabsinken. Schlimmer noch auf den Volksgeist wirkten die Abtrünnigen, die Überläufer ins Lager der Macht, die der Unzahl von schwachen Charakteren das Beispiel der Gesinnungslosigkeit gaben. Und wenn auch das Schicksal der Standfesten, die im Laufe der Jahre zu Hunderten und Tausenden gemaßregelt wurden, die Trauer der lebhafteren Patrioten wach hielt, so breitete sich doch über die Gesamtheit von diesem Zeitpunkt an eine Schlaffheit und Gleichgültigkeit in politischen und kulturellen Lebensfragen, wie sie selbst hundert Jahre früher, als der Absolutismus noch in Blüte stand, kaum vorhanden gewesen war.

Ruhe um jeden Preis wollten die Regierungen haben und Ruhe um jeden Preis wollte schließlich auch wieder der brave Durchschnittsdeutsche. Von den „Feuerbrünsten Europas“ sah er sich keinen Vorteil ab. Eine zweite Periode deutschen Philistertums zog herauf, die der ersten nichts nachgab, nur darin vielleicht noch übler wirkte, daß die angeregten Geister, da Taten nicht zu leisten waren, sich an dem Rausch der Phrasen, die von der großen Zeit herüberklangen, begnügen ließen. Gänzlich philisterhaft waren jene „Konstitutiönchen“, die in den mittel- und süddeutschen Staaten zustande gekommen waren; in den von den Regierungen höhnisch behandelten Miniaturparlamenten entarteten die liberalen Vorkämpfer rasch zu Klopffechtern für kleinliche Vorteile und wurden verbohrte Doktrinäre. Die Karikatur des neuen Staates war dort geschaffen worden und es erscheint heute begreiflich, daß Österreich und Preußen zögerten, auf diesem Wege nachzufolgen.

Die Zeit des prophylaktischen Regierens war heraufgekommen, das System des Vorbeugens: lieber zu wenig Kultur als eine solche, die das Volk anmaßlich machen konnte. Durch den Gallopin Gentz — ein ewiges Muster geistreicher Charakterlosigkeit oder charakterloser Geistigkeit — hielt die diplomatische Kreuzspinne Europas, die ihre Netze ein halbes Jahrhundert über das deutsche Geistesleben spann, hielt Metternich die deutschen Kabinette im Wetteifer, die gesamte Öffentlichkeit zu einer Kranken- und Rekonvaleszentenstube, in die kein frischer Luftzug zugelassen werden durfte, umzuwandeln. Literatur, Kunst — und namentlich das Theater wurden als Verbreitungsorgane unbequemer Ideen unter Polizeiaufsicht gestellt. Man unterdrückte sie nicht, — im Gegenteil, man begünstigte sie, aber freilich unter der Voraussetzung, daß sie die von ihnen gewünschten Krankenwärterdienste gewissenhaft erfüllten. Und namentlich in dem Lazarett Deutschland war ein großes Bedürfnis nach allerlei süßem Rauchwerk, nach angenehm schmeckenden Schlummertränkchen. Man kennt ja die begehrende Art und die zugleich auch rührende Genügsamkeit aller auf strenge Diät Gesetzten. Für diese Dienste eigneten sich die zu Mystikern, zu offenen und versteckten Jesuiten gewandelten Zöglinge der romantischen Schule ausgezeichnet. Das waren trätablere Leute als die ihr Märtyrertum

mit Emphase tragenden Deutsch-Liberalen. Die Regierungen brauchten neue Stützen, die einen Augenblick ins Schwanken gekommene Autorität wiederherzustellen, und redemächtige Priester, die Königtum und Kirche der Menge wieder als das irdische Fatum heilig machten. Das mußten geistreiche Leute sein, in den Künsten der romantischen Dialektik wohl erfahren. So konnte es geschehen, daß, um nur ein Beispiel zu nennen, aus einem der glänzendsten Vertreter des freien Weltbürgertums, aus Clemens Brentano, der Charlatan wurde, der mit den Enthüllungen der Nonne Emmerich hausieren ging und den ehemaligen starren Republikaner Joseph Görres zum Mystiker umschwatzte, daß es der frommen Propaganda desselben Mannes gelang, dem fast bedeutungslos gewordenen Schauspiel der Ausstellung des heiligen Rockes in Trier wieder eine Million Teilnehmer zuzuführen.

Dagegen gewannen die gemaßregelten Verfechter des liberalen Gedankens, trotz aller Rührsamkeit in ihren meist nur kurzlebigen Zeitschriften, im breiten Publikum keinen Boden. Zu einer künstlerischen und dabei doch populären Bedeutung erhoben sich unter ihnen jener Zeit nur wenige, — eigentlich nur Heinrich Heine; doch fällt auch dessen Wirkung auf die Massen erst in die nächstfolgende Periode, als die Julirevolution den sozialen Charakter der deutschen freiheitlichen Bewegung wesentlich beeinflußt hatte.

* * *

Buntscheckig wie ein Harlekinskleid, kann man sagen, war die Kultur dieser Jahre vor 1830 und ihre Zivilisation. Alle Bewegungen der letzten dreißig bis vierzig Jahre hatten ein wenig am Volke abgefärbt und dessen Denkweise bestimmt; nun floß das Widerspruchvollste in seinen Neigungen zusammen. Besonnenheit, Klarheit und Konzentrierung auf das gesteckte Ziel, auf das Ideal einer volkstümlichen Kultur, das so reichlich beschwatzt worden war, fehlte dagegen in allen Schichten. Dem romantischen „Wolkenkuckucksheim“ war ein politisch-liberales Gegenüber gebaut worden: beides Luftschlösser. Überall am liebsten ein Flüchten aus der Wirklichkeit ins Phrasenhafte, Umnebelnde, oder zur Ablenkung, zur Spielerei. Es darf auch hier wieder darauf hingewiesen werden, daß, nach den Zeitschriften jener Epoche zu urteilen, die Nation damals nur von schöngeistigen und wissenschaftlichen Abhandlungen zu leben schien. Sie lebte auch davon und zur Entschuldigung konnte sie nur geltend machen, daß politische und soziale Themata zu behandeln unter dem Drucke der Reaktion unmöglich war. Schlimmer aber noch ist, daß bei näherem Zusehen diese massenhaft geübte belletristische Kritik nicht viel mehr als ein geistreiches Geschwätz ohne alle ernsthafte Gesichtspunkte darstellte. Das Unkraut der halbgebildeten Familienjournalliteratur war ja erst im Aufsprossen, aber an Kalendern, Almanachen, Modejournalen und Taschenbüchern, die mit

Lyrik, Novellistik und aesthetischen Abhandlungen angefüllt waren, verbrauchte jene Zeit schon erkleckliche Massen. Die eigentlichen geistigen Taten geschahen, und die Bücher, die sie behandelten, existierten nur für eine ganz geringfügige Elite der Gebildeten, von der noch zu reden sein wird.

Neben der eben bezeichneten Literatur pflegte die bürgerliche Gesellschaft mit Vorliebe Musik; natürlich aber auch nur die von der süßlichen und trivialen Gattung: Czerny, Cramer, Dussek, Field, Kalkbrenner waren die Komponisten des deutschen Hauses im ersten Drittel des Jahrhunderts. Erst im vierten Jahrzehnt fing Beethoven an, breiteren Boden zu gewinnen; bis dahin galt sein ‚Fidelio‘ als langweilig und unverständlich und mit seinen Symphonien und Sonaten wies ihn mehr als ein geistvoller Kritiker ins Tollhaus. Für die häusliche Musikpflege war Klavier mit Flöten- oder Gitarrebegleitung äußerst beliebt und in den Konzerten erregten Virtuosen auf diesen Instrumenten, auf dem Fagott, dem Waldhorn, auf der Posaune, ja sogar auf der Mundharmonika das Entzücken des Publikums. Der liebenswürdige, kindlich-tiefsinnige Mozart hatte sich in der Gunst überlebt und Webers Genius fand zunächst nur durch den ‚Freischütz‘, oder vielmehr nur durch den romantischen Spuk der Wolfsschlucht Einlaß in die Herzen des Volks.

Die bildenden Künste der Zeit konnten in breitere Kreise kaum eindringen; es fehlten dafür noch die Organisationen und die Vervielfältigungsmittel der Neuzeit; höchstens die Porträtmalerei fand im Bürgerstand Förderung.

Nur dem Theater dieser Periode war eine weiteste Aufgabe gestellt. So vielen Zwecken sollte es gerecht werden: seine gemalte und bunt eingekleidete Welt sollte den vielen erträumten Idealen den Schauplatz abgeben, sollte das wesentlichste der Trost und Rauschmittel sein, deren das aufgereizte und halbbefriedigte Empfinden so sehr bedurfte. Nicht Probleme zu behandeln, sondern von ihnen abzulenken, neutralere, ungefährlichere dafür unterzuschieben, solche, die die überheizte Romanphantasie der Massen in wohlige Schauer der Rührung aufzulösen vermochten: das war es, was von ihm gefordert wurde. Es war erhaben darüber, wie in der Philisterzeit, die platte Wirklichkeit mit moralischem Edelmut aufzuputzen; im Gegenteil: nur Menschen mit außerordentlichen Schicksalen wollte es darstellen, — aber in der bengalischen Beleuchtung romantischer Phantastik. Die Wirklichkeit war überhaupt verboten, — sie interessierte auch kaum: in Ernst und Scherz neigte man zum Außergewöhnlichen, Sensationellen; da man sich selbst vom Heldentum ausgeschlossen sah, entzündete man den resignierten Willen an dem von ungeheuren, absurden Schicksalen umgetriebenen Menschen. Aber auch bei den Nachtigaltrillern einer Operndiva geriet man in die ekstatischen Verzückungen höherer Offenbarungen; und ebenso versank die wirkliche Welt ins leere Nichts unter dem Sylphidenschritt einer „göttlichen“ Tänzerin. Das Interesse für Theatervorgänge verschlang jedes andere und wendete sich zudem in dieser Zeit mehr und mehr von der

Sache, von dem Drama, den Personen zu, die es früher kaum zur bürgerlichen Achtung hatten bringen können. Jetzt umkleidete der romantische Nimbus Schauspieler, Sänger, Tänzerinnen und Virtuosen; sie waren die „genialen" Erscheinungen der Zeit, die man ungestraft bewundern durfte. In den Zeitungen herrschte die Theatermanie derart vor, daß man glauben konnte, Deutschland werde von den Brettern aus regiert und aus den Stuben der Rezensenten. Weit davon waren die Zustände tatsächlich nicht: in den zwanziger Jahren bildete in Berlin der Wettstreit zwischen der italienischen und der deutschen Oper den Mittelpunkt aller Tagesfragen; und während von Frankreich her die Anzeichen der sich vorbereitenden sozialen Revolution täglich deutlicher wurden, so daß die reaktionären Wächter der bürgerlichen Ordnung bei uns eigentlich sehr ernst hätten beschäftigt sein müssen, war in den Berliner Ministerhotels das gute Wetter davon abhängig, ob die Erkältung der Demoiselle Sontag nachgelassen oder sich verschlimmert habe und ob die Taglioni tanzen werde oder nicht. „Sie wird tanzen", schrieb jener Tage Herr von Rochow an den Generalpostmeister von Nagler, „und somit große Freude und Beschäftigung vollauf. Die Mimik der Grazien der Taglioni hat die drohenden Zeichen der Zeit verdrängt".

Endlich also eine Glanzzeit des Theaters, endlich also diese Kunst ein Faktor des öffentlichen Lebens! Sie war den bürgerlichen Gewohnheiten eingeordnet worden, und hoch und niedrig lebte in ihrer fiktiven Welt. Damit aber wurde sie nun auch vollständig abhängig von der Beschaffenheit der Gesellschaft; deren Schicksal wurde unbeirrbar das Schicksal des Theaters, ihre Laune seine Laune, ihre Mode seine Mode. Das ist für unsere Betrachtung das bedeutungsvollste Ergebnis dieser Zeitstrecke. —

Mehr noch als für die Epoche der Klassiker gilt für die ersten drei Jahrzehnte, die ihr folgten, daß die in ihnen geleistete ernsthafte Kulturarbeit den Geschmack und die Bedürfnisse der Menge wenig beeinflußt hat. Das öffentliche Leben war nicht dazu angetan, die Errungenschaften auf den Gebieten der Philosophie, der Geschichte, der Rechtswissenschaften — von wenigen Ausnahmen abgesehen — der Allgemeinheit zugute kommen zu lassen. Wenn der rasch entzündete Treitschke sagen konnte: „Das Jahrzehnt nach Napoleons Sturz wurde für den ganzen Weltteil eine Blütezeit der Wissenschaften und Künste, die Völker, die soeben noch mit den Waffen aufeinander geschlagen, tauschten in schönem Wetteifer die Früchte ihres geistigen Schaffens aus; wie nie zuvor war Europa dem Ideal einer freien Weltliteratur, von welcher Goethe träumte, so nahe gekommen. Und in diesem friedlichen Wettkampf stand Deutschland allen voran" — so werden von ihn eben nur die einzelnen erfreulichen Erscheinungen in starkem Optimismus verallgemeinert. Denn die geistigen Resultate, die er im Auge hat, standen nach allen Zeugnissen, die sonst über diese Zeit sprechen, nur im Austausch exklusiver Kreise der Gelehrten, die angesichts der Verhältnisse mehr

und mehr einen kosmopolitischen Charakter angenommen und den demokratischen ihrer Vorgänger aus dem achtzehnten Jahrhundert aufgegeben hatten.

Das beste, was man wissen konnte, durfte man den Buben eben immer noch nicht sagen und wollte es auch kaum mehr. Wohl aber gruppierten sich in diesen „esoterischen" Gesellschaftskreisen um einzelne hervorragende Persönlichkeiten die Anfänge einer neuen „sozialen Auslese", die unter wachsendem Einfluß sich rüstete, eine neue Aristokratie in dem bürgerlichen Jahrhundert zu repräsentieren. Die erfreulichste gewiß, die es hervorgebracht hat, da sie sich vorderhand auf die Bildung noch mehr stützte als auf den Reichtum. Als Gesellschaft jedoch gewann diese neue Auslese ihren eigentümlichen Charakter durch die Beimischung des reichen, gut vorgebildeten und nun auch bürgerlich emanzipierten Judentums. Eine Reihe hochgearteter Frauen jüdischer Abkunft hatte den Anstoß zu dieser Neubildung gegeben; durch Heiraten mit bedeutenden Männern der Literatur und Kunst hatten sie den Ring des alten gesellschaftlichen Bestandes schon gesprengt, als die politische Emanzipation nun auch ihren ganzen Anhang befreite. Aus den Salons der mit jüdischen Frauen verheirateten Literaten, Gelehrten und Künstler nahmen die geistig begabten Anverwandten den glattgeebneten Weg in die Öffentlichkeit. Und wie die jüdischen Frauen erschienen auch die Männer mit nicht zu übersehendem Vorsprung auf dem Plan: denn nicht Reichtum hatte jenen ihren Platz erobert, sondern die größere, von der philiströsen Erzogenheit der bürgerlichen Elemente angenehm abstechende freiere Bildung.

Und das war natürlich: die bis in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts fast überall bestehende Rechtlosigkeit der Juden, die bürgerliche Acht, die sie getragen, die beleidigende Bedrückung, die sie erfahren, hatten die jüdische Gesellschaft frühzeitig zu einer regen Teilnahme an den Kulturfragen der Zeit veranlaßt. Obwohl streng verschlossen, war das jüdische Haus der Gebildeten schon in vielen Generationen ein Sammelpunkt geistiger Interessen gewesen, durch die man sich für die Ausschließung vom öffentlichen Leben schadlos zu halten gewußt. So hatten lange duldsame Erfahrungen, gemeinsam mit den Rasseneigenschaften, diese nun in den Wettbewerb um die Kultur Eintretenden gelehrt, unter den die Zeit bewegenden Ideen eine kluge Auswahl zu treffen, sich vor Extremen zu bewahren, wodurch sie ersichtlich eine in mancher Hinsicht besser erzogene Kraft aus der Bildung des philosophischen Jahrhunderts gewonnen hatten als die älteren aristokratischen Klassen.

Vielen Vorurteillosen unter den Gebildeten und den Angehörigen höherer Stände war es längst bekannt, wie viel mehr Reiz die Häuser der jüdischen Bankiers aufwiesen als die des nüchternen, kunstfeindlichen Adels und des bürgerlichen Philistertums. Hier war nichts von der puritanischen Öde zu bemerken, die in dem christlich-bürgerlichen Haushalt die Regel war; das reiche jüdische Haus besaß schon im vorigen Jahrhundert einen warmen, behag-

lichen Komfort, der des künstlerischen Schmuckes nicht entbehrte. Philosophie, Literatur und Musik waren heimisch in ihm, die Bildung der Familienmitglieder, namentlich aber der Frauen und Töchter, war eine unstreitig höhere als in der übrigen Gesellschaft. Als sich nun diese Zirkel dem geselligen Verkehr öffneten, fand in ihnen der Künstler, der Schriftsteller, der Gelehrte eine ganz ungewohnte geistige und gesellige Anregung. Für unsern Gegenstand aber besonders bemerkenswert ist es, daß durch die Etablierung der jüdischen Gesellschaftskreise der Schauspielerstand die erste soziale Förderung erfuhr; das jüdische Haus war es, das sich zuerst den Damen und Herren des Theaters öffnete, die damals noch nicht einmal als „Damen und Herren“ im gesellschaftlichen Sinne galten. Trotzdem aber — oder eben deshalb — besaßen sie schon Anziehungskraft genug, um bald genug auch den Adel, den Offizierstand, den höheren Beamten in diese „genialen Kreise“ und ihr Treiben zu locken. Prinzen und Minister folgten nun den Einladungen von Leuten, die einige zwanzig Jahre früher noch nicht auf dem Bürgersteig gehen durften, für die der Fahrdamm die angewiesene Straße war.

Aus diesen eigenartigen Gesellschaftszirkeln ist der Einfluß abzuleiten, den für die Folge in den Großstädten das Judentum auf Literatur und Theater ausübte, ein Einfluß, der in den ersten vierzig Jahren des Jahrhunderts, dank der größeren kosmopolitischen Bildung dieser Gesellschaft, durchweg einen besseren Geschmack bewirkte, als er in anderen sozialen Schichten damals anzutreffen war. Wenn dieser Einfluß später zu einem viel beklagten Übergewicht der jüdischen Plutokratie im Kunst- und Literaturleben auswuchs, so konnte das nur geschehen, weil den sozial so wichtigen Weg einzuschlagen: die auseinanderfahrenden Bildungsinteressen der Zeit in einer „Gesellschaft“ zu sammeln, alle anderen Kreise und Richtungen bisher versäumt hatten — und weiter versäumten. Diese neue Gesellschaft hat nicht, wie man ihr vorwirft, den Zeitgeist korrumpiert; der Zeitgeist fand hier vielmehr allein und zuerst die Bedingungen erfüllt, in einem sozialen Organismus sich entfalten zu können. Was sich sonst an gesellschaftlichen Gebilden in Deutschland vorfand, hatte sich zur Pflege namentlich künstlerischer Kulturinteressen stets ungeeignet erwiesen, weil ein Zusammenfluß von Ideen und Anschauungen nirgend sonst stattfand: Beamtentum, Militär, der adlige Grundbesitz, der Lehrstand und ebenso die Handels- und Gewerbepatriziate in den Mittel- und Kleinstädten, das bildete ebensoviele voneinander scharf getrennte Kasten, von denen keine zum ausschlaggebenden Einfluß auf eine soziale Kultur gelangen konnte. In der vom Judentum „arrangierten“ Gesellschaft waren diese Einschränkungen weggeräumt: hier war neutraler Boden.

Noch heutzutage ist rückhaltlos zuzugeben, daß das Theater in der jüdischen Gesellschaft die Hauptstütze seiner wirtschaftlichen Existenz findet. Das Parkett jedes Großstadttheaters gibt darüber den Ausweis. Was man von dem Wert

dieses Verhältnisses weiter ableiten muß, das gehört auf ein anderes Blatt und ist im Zusammenhange mit der wirtschaftlichen und geistig-sittlichen sozialen Entwicklung der späteren Perioden zu betrachten.

Doch noch in anderem Sinn ist die gesellschaftliche Emanzipation des Judentums für die Theaterkultur wichtig geworden: vom gleichen Zeitpunkt ab sehen wir das jüdische Element auch in den Schauspielerstand eindringen. Hier stieß anfangs zwar die Neigung der Söhne und Töchter auf heftigen Widerstand selbst solcher jüdischer Eltern, die ihre Salons gern durch die gefeierten Tagesgrößen der Bühne geschmückt sahen; allmählich aber fiel auch dieses auf kultureller Tradition beruhende Vorurteil, dem in den jüdischen Rasseneigenschaften sogar ein lebhafter Trieb und auch ein großes Maß Begabung gegenüber steht. Bald war nicht mehr von einem Eindringen jüdischer Schauspieler in den Stand zu reden, sondern von einer Überflutung desselben durch solche. Eine Statistik fehlt auf diesem Gebiet; doch dürften die Schauspieler jüdischer Herkunft heute denen anderer mindestens gleich an Zahl sein. Daß sie im allgemeinen an Begabung für diese Kunst mehr mitbringen als der eingeborene deutsche Schauspieler ist unverkennbare Tatsache: alle relativen, das Technische dieser Kunst betreffenden Eigenschaften, ferner aber auch der lebhafteren Phantasie zufallende Bedingungen sind im semitischen Rassencharakter stärker entwickelt als im deutschen und nähern sich denen der Romanen, der geborenen Schauspieler.

Die von dem emanzipierten Judentum durchsetzte neue Gesellschaft war jedenfalls damals der Hauptherd des weltbürgerlichen Geistes in Politik und Kunst; sie bildete das Hauptquartier der besseren literarischen Bewegung und entsandte für die soziale Emanzipation ihre oft fanatischen Apostel auf die Hochwarten der Kultur, wo sie, im Guten wie im Schlimmen, mit Riehl zu reden, allezeit voran waren, „die Lichter zu verlöschen und die Feuer zu entzünden“. In Börne und Heine hatten wir die beiden hervorragendsten Pioniere dieser Richtung, die den in Frankreich früher gereiften Geist der sozialen Reform der deutschen Heimat vermittelten. Hier aber herrschte im Hauptlager dieser neugebildeten Gesellschaft künstlerischen Charakters als Führerin die denkwürdigste Jüdin, die seit den Tagen Deborahs, Esthers und Judiths dieser Rasse entsprossen war: Rahel von Varnhagen. Ihre bestimmende Persönlichkeit, ihr auf Harmonie des Lebens gerichteter Einfluß bewirkte in ihren Kreisen eine wirklich geistige Kultur, die sich wohltuend abhob von der Versumpfung, in die der Mystizismus und die Charakterverlogenheit so vieler Romantiker, das phrasengeschwellte Demagogentum der Liberalen das Milieu jener Tage versenkt hatte. Das Erbe, das sie zu verwalten sich berufen fühlte, war das Goethes, sollte das der Goetheschen Weltanschauung sein. Von ihr, der Goetheschülerin, wurde aufs neue das Losungswort für die Zukunft ausgegeben, das uns noch so oft, — verstanden und unverstanden — aus den Zeitkämpfen

entgegenschallen wird: „Einheit von Natur und Geist", harmonische Lösung der philosophischen, politischen und sozialen Probleme, die das neue Geschlecht bewegten. Was die reifsten Taten der Großfürsten im Reiche der Kunst über die Allgemeinheit nicht vermocht hatten, das wollten diese merkwürdigen Frauen, diese Rahel, Henriette Herz, Bettina von Arnim — und eigentlich nur vermöge der Kraft ihrer Persönlichkeiten — auf weite Kreise bewirken. Sie wollten zunächst „wie Goethe leben": groß, frei und harmonisch. Darum sammelten sie alle Begabungen um sich, deren Wirken geeignet erschien, die christlich-philiströse Weltanschauung durch die Goethesche zu verdrängen. Eine auf das Natürliche gegründete neue soziale Ordnung sollte das Werk krönen. Auch der Helfershelfer entbehrten sie nicht; aber mehr als einer entpuppte sich hinter der Panmaske als ein gewöhnlicher Bock. Andere fanden, daß sich bei der genialischen Maskerade ganz gut die reellsten profitabeln Geschäfte machen ließen und daß es noch immer vorteilhafter erschien, ein Kerl im wirklichen Staate zu werden und Einfluß zu gewinnen, als ein Figurant in der idealischen Welt zu bleiben, wo man alles mit Gefühl bezahlte, wo Name und Tat Schall und Rauch war, wo man an eine Inspiration glaubte, „die das Wissen entbehrlich mache, an eine Moral des Herzens, die davon enthebe, die Moral der alten Gesellschaft zu reformieren, an eine Auflehnung gegen die Regel, die die alte Regel bestehen ließ, selbst sie aber umging", wie Brandes schildert.

Die neue Gesellschaft setzte sich in der Tat durch; aber ihr schwärmerisches Ideal bröckelte ab in demselben Maße, als sie auf reale Verhältnisse des öffentlichen Lebens Einfluß zu gewinnen suchte. Von allen Rationalisten und Skeptikern war es zudem von vornherein belächelt worden. Dieses Ideal mochte für Weimar und Jena gut gewesen sein, in Berlin aber mußte es sich frühzeitig dem vorhandenen Geist, der die Öffentlichkeit bis dahin beherrscht hatte, anpassen. Denn Berlin stand noch immer unter dem Gestirn der Nicolaischen Geistesrichtung; die nüchterne, rationelle Verstandesbildung war hier wieder obenauf gekommen, seit sie ebenso verständig den romantischen Wirrwarr bekämpfte, wie sie sich unverständig und unempfindlich dereinst dem Wirken der klassischen Richtung verschlossen hatte. Bei diesem Zusammenstoß bewährte sich nun die andere Seite der Rasseneigentümlichkeit der jüdischen Intelligenz, ihre große Anpassungsfähigkeit: eine Vermischung des überschwänglich künstlerisch Genialen und der kritischen, besonnenen Nüchternheit fand statt, aus der schließlich jene Eigenart der modernen großstädtischen Bildung herauswuchs, die für Berlin namentlich charakteristisch wurde und blieb: Ohne die Kraft zu eigenen Idealen doch die Begeisterungsfähigkeit für überkommene Ideale und neben ihr, hart und unvermittelt, eine stets zu Ironie und Satire bereite Skepsis, jede neue Erscheinung fast immer mißtrauisch und ein wenig grundsätzlich befehdend, wenn sie den einmal geschlossenen Ring dieser Bildung zu sprengen droht; im höheren Sinne immer unproduktiv — wie die Gesellschaft

Rahels — aber immer des Anspruches voll, jede Produktion nur mit dem Stempel ihres „Licet“ gelten zu lassen, — so behauptet sie ihre Herrschaft, für deren Ausbreitung sie aus ihrem Geiste und aus diesen Elementen das wichtigste Machtmittel sich allmählich heranzüchtete: die großstädtische Presse.

In der betrachteten Periode steckte die Presse, wie schon bemerkt wurde, noch in den Kinderschuhen, oder ging, wenn man will, noch in den Ballettschuhen der Theatermanie. Die Kulturfragen wurden damals noch bei den ästhetischen Tees der berührten Kreise abgehandelt; und hier auch tauschte man die Erzeugnisse der Wissenschaft und Literatur, die einheimischen und die fremder Nationen, die der modernen Aufklärung dienen sollten, als Kontrebande, die der Öffentlichkeit entzogen bleiben mußte, untereinander aus. Die Gefühle und Gedanken, die man in öffentliche Wirksamkeit umzusetzen durch die Verhältnisse verhindert war, fanden Unterschlupf in weitschweifigen Briefwechseln und Tagebüchern, die später zu Ausgrabungen literarischer Art willkommenen Anlaß gaben. Kurzum, die Kulturaufgaben der Zeit wurden wie ein Sport in exklusiven Kreisen der Bildung behandelt und, trotz aller Anläufe, über einen ziemlich kryptogamen Individualismus nicht hinausgeführt. Für eine gesunde Kunstkultur, die das ganze Volk umfaßt hätte, fehlte immer noch jedwede Vorbedingung.

VI.

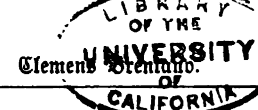
Das Drama in der Reaktionsperiode.

An einem nebeligen Novembermorgen des Jahres 1811 hallten durch die dämmerhafte Stille des Föhrenwalds am Wannsee bei Potsdam zwei Schüsse. Eine unglückliche Frau endete durch den ersten ein von unbefriedigter Sehnsucht verzehrtes Leben; der zweite streckte den Dichter auf den märkischen Sand, der in Deutschland mit apollinischer Gewalt die Zügel des dramatischen Sonnenwagens ergriffen hatte und der doch vom Schicksal des Phaëton ereilt worden war. Die Zerstörung, meinten die Besten der Zeit, bezeichne die Bahn, die er durchzogen, und mutwillig habe er das göttliche Gefährt selbst in Brand gesetzt. So sah man seinem Sturze fast mitleidlos zu, wie einem selbstverschuldeten Schicksal. Eine spätere Zeit erst begriff allmählich, daß die Deutschen in ihrem Heinrich von Kleist die einzige Kraft frühzeitig und jäh verloren hatten, die den von Schiller verwaist zurückgelassenen Genius der dramatischen Poesie aus seiner Trauer hätte erlösen und zu befreienden Taten führen können. Solche Einsicht reifte an der Sehnsucht, daß endlich das vibrierende Echo tausendstimmiger Kranken- und Narrenseufzer übertönt werde von einer starken Stimme, die in Sprüchen künstlerischer Erkenntnis den immer verworrener werdenden Fragen der von unendlich komplizierten Nöten umgetriebenen Menschenseele eine klärende Antwort bereitet hätte. Immer noch wollte man ein Nationaltheater haben mit einer ernsten, tiefschauenden Dichtung; — wäre Kleist zu seiner Zeit nicht sein berufener Dramatiker gewesen? Und da hub nun ein verspätetes Wehklagen an, daß die Zeit wieder einmal ihren Heiland in blinder Verkennung von sich gestoßen habe. — Das ist sentimentale Dramaturgie: es wäre alles nicht um eine Linie anders verlaufen. Die Schaubühne, die man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wirklich zu sehen begehrte, hätte auch diesen Priester, um den guten Schein zu wahren, nur an hohen Festtagen zelebrieren lassen und für den Alltag wäre alles so geblieben, wie es tatsächlich war, wie es auch zu Schillers Zeit ausgesehen hatte. Aber durch den Nebel der grauen Wirklichkeit hätte doch den Sehenden ein sicheres Gestirn geleuchtet und den nach einem ernsten künstlerischen Ausdruck des Theaters Ringenden ein nach aufwärts weisendes Ziel gewinkt ...

Zehn Jahre nach Kleists Tode schien den Hoffenden abermals ein solcher Stern aufgegangen zu sein; er erwies sich als ein Planetoid, der die Peripherie des dramatischen Himmels in kurzer Flugbahn leuchtend durchschnitt, um sie bald wieder zu verlassen. Um die Sonne der engeren Heimat zog Franz Grillparzer für Jahrzehnte seine Kreise; und, wie auch bei Kleist, erst viel später erfreute sein in ruhiger Milde strahlendes Licht, als schöne Abendröte einer nachklassisch gewendeten romantischen Poesie, die weitere deutsche Welt. Einen „Dichter" aber außer den beiden: Kleist und Grillparzer, hat die Geschichte des Dramas und des Theaters in den ersten drei — in den ersten vier Jahrzehnten nicht aufzuweisen.

Ein Dramatiker wie Schiller war in dieser Zeit unmöglich. Das Ziel einer wirklichen, nicht bloß als Spiel der Phantasie erfaßten geistigen Emanzipation: eine Herrschaft der Idee über die Realität, würde, im Drama zum Ausdruck gebracht, auf den Widerspruch des herrschenden politischen Systems gestoßen sein und hätte nicht einmal dem auf Überspannung des Gefühls gerichteten Volksgeist behagt. Im ersten Siegerrausche erschöpfte sich das nationale Empfinden in äußerlichem Pathos für Ehre und Freiheit und bereicherte künstlerisch ausschließlich die Lyrik der Zeit. Wer das Theater wünschevoll betrachtete, beklagte den frühen Tod Theodor Körners; aber über die rhetorischen Effekte dieses seichten Talents hinaus war ein Bedürfnis kaum vorhanden. Wie ja wohl zweifellos ohne den Nimbus seines Heldentods Körners Bild den Blicken der Nachlebenden gar bald entschwunden wäre. Seine in der bürgerlichen Sphäre sich abspielenden kleinen Dramen sind schwächliche Rankentriebe der wuchernden romantischen Pflanze im Boden der Platitude; sein einziges größer konzipiertes Drama ‚Zryni' zeigt selbst in der rein geschichtlich-politischen Begründung nur schale Oberfläche und weder Psychologie noch Poesie darf man darin suchen. Nur die Torheit brachte es fertig, gewisser Äußerlichkeiten wegen, Körner zu einem Schüler Schillers zu stempeln; seine geistige Kraft hat noch nicht den engsten Kreis des Schillerschen Kunstsystems durchschreiten können.

Die Nachahmer der Jugenddichtung unserer Klassiker sind, wie überhaupt auch die Dichter des Sturm und Drangs, in diese Betrachtungen nicht einbezogen, weil sie in das neue Jahrhundert hinein kaum mehr eine auch nur befruchtende oder verführende Wirkung ausgeübt haben. Die Ritterstücke, die Goethes ‚Götz' angeregt hatte, wie Törrings ‚Agnes Bernauerin', Babos ‚Otto von Wittelsbach', Jakob Maiers pfaffenwütigen ‚Sturm von Boxberg', wie die der Wiener Theaterdichter Paul Weidmann und Friedrich Wilhelm Ziegler, versuchten — Babos Otto vielleicht ausgenommen — gar nicht, ein kulturelles Problem zu berühren oder eine Frage geschichtlicher Ethik zu beantworten, wodurch doch neben dem Poetisch-Psychologischen der ‚Götz' so bedeutsam war. Die Vertreter des bürgerlichen Dramas blieben selbstverständlich ebensoweit



hinter ‚Kabale und Liebe‘ zurück; und keiner hatte den Mut zu tragischen Lösungen von Schiller geerbt. Otto von Gemmingens ‚Deutscher Hausvater‘ hielt sich, dank der gesunden Grundlinie Diderots, bis in die zwanziger Jahre. Sonst aber behaupteten Kotzebue und Iffland das Feld; ergänzt durch ein Heer von Theaterhandwerkern, die Lustiges und Rührsames nach bewährten Rezepten unter leiser Anlehnung an Muster von Lessing, Diderot, Holberg und den Engländern zusammenbrauten. Meistgespielte Stücke waren Bretzners ‚Räuschchen‘, die Johannas von Weißenthurn und Großmanns ‚Nicht mehr als sechs Schüsseln‘, von dem Goethe sagt, daß der Verfasser „hier alle Leckerspeisen seiner Pöbelküche dem schadenfrohen Publikum auftischte“.

Bei diesem Tiefstand der dramatischen Produktion war es natürlich, daß die Romantiker, die doch als Kulturerneuerer auf den Plan traten, auch das Theater als Mittel, ihre Gedanken zu verbreiten, ins Auge faßten. Achim von Arnim suchte zunächst mit echtem Spürsinn der Schule das Heil in der Vergangenheit: er sorgte für Neuausgaben altenglischer Stücke, wie des Marloweschen ‚Doktor Faustus‘, altdeutscher, wie ‚Cardenio und Celinde‘ von Gryphius, ferner auch von Fastnachtsschwänken nach Ayrer, Pickelhärings- und Schattenspielen, in die er Witz und Poesie modernster, das heißt romantischer Prägung reichlich einzustreuen sich bemühte. Schon er huldigt in diesen dramaturgischen Versuchen der noch näher zu begründenden Tendenz der Romantiker, kritische Kontroversen aus der Gegenwart einzuflechten. Seine Tragödie ‚Der Auerhahn‘ gab sich, in der äußeren Form wenigstens, als Muster für das Schicksalsdrama, vermied aber die brutale Auffassung des Fatums und betonte den mystischen Grundcharakter des Lebens. Aus dem vorerwähnten Drama des Gryphius entstand in der Bearbeitung ein fast selbständiges Trauerspiel in zwei Teilen: ‚Halle und Jerusalem‘, dessen erster Teil sehr geschätzt wurde, namentlich von Arnims romantischen Freunden, das aber, wie alles übrige seiner dramatischen Produktion, für das Theater unfruchtbar blieb.

Auch Brentano wandte sich dem Theater zu und kam mit dem Intriguenlustspiel ‚Ponce de Leon‘, das auf die spanische Comedia de capa y espada hinwies, in Wien auch auf die Szene (1804), wo es jedoch in roher Weise ausgezischt wurde. Ein Singspiel von ihm ‚Die lustigen Musikanten‘ wurde von E. Th. A. Hoffmann komponiert und in Warschau aufgeführt. Neben ein paar verfehlten Festspielen ist von Brentano nur noch ‚Die Gründung Prags, ein historisch-romantisches Drama‘ zu nennen; interessant dadurch, daß er sich hier mit Grillparzer berührt, der in ‚Libussa‘ den gleichen Stoff behandelt. Wilhelm Grimm nennt ‚Die Gründung Prags‘ „durchweg gescheit und nirgends leer“, findet vieles ausnehmend schön, meint aber, daß Brentano im Ganzen eine gewisse „Gesundheit und Geradheit“ fehle. Der tragische Stil Calderons ist hier für Brentano das Muster gewesen. Die Bühne bekümmerte sich auch um ihn nicht; doch sind seine und Arnims Versuche neben denen der Brüder

Schlegel von praktischer Bedeutung, weil sie, wie Shakespeare, mehr und mehr auch die spanischen Dramatiker den Bemühungen des Kreises näher rückten.

Vor der Betrachtung dieser dramaturgischen Wirksamkeit der Romantiker mag der der Bühne zugewandten selbständigen Tätigkeit Fouqués hier gedacht werden. Wie er als Erzähler und Novellist die romantische Dichtung populär gemacht hat, zeigte er auch eine leichte Hand, Stoffe der Vorzeit in romantischer Beleuchtung theatralisch zu gestalten. Ein sicherer Instinkt für das dramatische Problem ist ihm gar nicht abzusprechen und die Einheitlichkeit der Handlung vermochte er strenger als alle seine Richtungsgenossen festzuhalten. Nur war es ihm ganz und gar versagt, seine oft glücklichen Funde mit innerem Leben auszufüllen und sie im Sinne sittlicher Zeitfragen für die Gegenwart bedeutsam zu machen. Beim geistigen Austrag der von den Quellen ihm dargebotenen Konflikte wußte auch er immer nur auf das Mystische des Weltwesens zu verweisen und das noch dazu in stets recht banaler Weise. Mit einem ‚Don Carlos‘, den er dem Schillers mit Vertrauen auf eigene Selbständigkeit an die Seite setzen zu dürfen glaubte, hatte er begonnen; dann hatte er ‚Eginhart und Emma‘, aus dem Sagenkreis Karls des Großen, behandelt, ‚Kanut den Heiligen‘, wie denn die Titel einiger Theaterstücke: ‚Die Irmensäule‘, ‚Baldur der Gute‘, ‚Drei Heldenspiele von Helgi‘, ‚Waldemar der Pilger‘ (der falsche Waldemar) u. a. zeigen, daß er der Szene eine Reihe neuer Gestalten zuzuführen verstand, die freilich dann in der Regel erst von anderen Händen bühnenmöglich gemacht werden mußten. Sehr merkwürdig ist Fouqué als Vorgänger Richard Wagners: in seiner Trilogie ‚Der Held des Norden‘ finden sich, freilich sehr unbeholfen, fast alle Grundlinien für den ‚Ring des Nibelungen‘; wie in seinem ‚Sängerkrieg auf der Wartburg‘ wichtige übereinstimmende Motive mit Wagners populärstem Musikdrama. Wagner erwähnt seiner in den Schriften nicht; dennoch ist festzustellen, daß Fouqué als erster die Ergebnisse der durch v. d. Hagen, die Schlegel und die Brüder Grimm erschlossenen Quellen der altskandinavischen Behandlung der Sagen, die unserem Nibelungenlied zum Dasein geholfen, dichterisch frei benutzte und in der Betonung des Wölsung-Motivs, wonach Sigurd-Siegfried als Erbe der Götter auf Erden wandelt, Wilhelm Jordan und Wagner vorausgegangen ist. Im Aufbau der drei Stücke: ‚Sigurd der Schlangentöter‘, ‚Sigurds Rache‘ und ‚Aslauga‘, in der Behandlung der Charaktere und in der szenischen Führung finden sich bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu Wagners Dichtung: das Schmieden des Schwerts, der doppelsinnige Mime, — bei Fouqué: Reigen — die Szenen der drei Nornen, die Einführung Odins in verschiedenen Gestalten als warnenden oder leitenden Genius Sigurds und manches andere. Auch in Fouqués Sängerkrieg erscheint bereits das wichtige Motiv vorgebildet, daß Klingsors Entzauberung und Entsühnung durch die heilige Liebe der Landgräfin Sophia bewirkt wird; die Verschmelzung dagegen der Figuren des

Klingsor und des Ofterdingen in die Tannhäusers ist wieder ganz Eigentum Wagners.

Fouqué sandte seine Nordische Trilogie als Antwort auf einen Brief seines Lehrers und Beschützers, August Wilhelm von Schlegel, worin dieser über die spielende, müßige, träumerische Phantasie der jungen Dichter der Schule geklagt und des Bedürfnisses einer „wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen Poesie“ gedacht hatte. Wille und Blick des Schülers zeigten sich den Forderungen des Meisters wohl gewachsen, aber das für das Drama wichtige Vermögen: plastisch zu formen, die Linien der inneren Handlung neben denen der äußeren deutlich zu machen, das Ganze in eine klare ethische Bedeutsamkeit zu rücken, fehlte diesem Dramatiker der Romantik. Dennoch setzten Jean Paul, Schleiermacher, E. Th. A. Hoffmann, Friedrich von Schlegel fast überschwängliche Hoffnungen auf diese Nibelungen. Nur Rahel, obwohl auch sehr anerkennend, erriet mit richtigem Instinkt die Schwäche; „Ihnen fehlt das Leben innerhalb der fünf Sinne“, schreibt sie an Fouqué. Und das ist es: wo die Romantiker sich nicht ganz in ihrer Phantasie frei ergehen konnten, wo, wie im historisch-mythischen Drama, strenge Verbindungen der Motivierung zu schaffen waren, da versagte die Kraft und der Geschmack obendrein. Welche Albernheiten bringt Fouqué neben unleugbar sehr sinnigen Zügen in der psychologischen Führung seiner Gestalten: als Grimhildis mit Genugtuung vernimmt, daß Sigurd die Brynhildis für seinen Schwager gefreit hat, antwortet ihr der daraus schlimme Folgen ahnende Sigurd: „'s freut mich, Schwiegermutter, daß Du zufrieden bist“ . . .

Anderer selbständiger Versuche der Romantiker im Drama hier zu gedenken, ist kaum Anlaß. Der Bühne haben sie ja alle ein lebhaftes Interesse entgegengebracht; sogar der stärkstbegabte Lyriker der Schule, Eichendorff, sagte seinen Spruch zum Theater in einem dramaturgischen Buch, nachdem er sich mit ‚Ezzelino von Romano‘, ‚Der letzte Ritter von Marienburg‘ und ‚Die Freier‘ als Theaterdichter versucht hatte, und übersetzte eine Reihe von Calderons geistlichen Schauspielen. „Ein nationales Schauspiel zu besitzen, hindert uns die Trennung zwischen Volk und Gebildeten“, war ein bemerkenswert reifes Wort Eichendorffs. Das Volk zu gewinnen, durch die Bühne zu gewinnen, hatten die Romantiker darum bald aufgegeben; sie suchten als Erzieher des Theaters zu wirken, freilich fast nur im Sinn einer ganz exklusiven Bildung. Namentlich Tieck und die Schlegel wurden vor lauter Bestreben, eine naive dramatische Kunst wiederherzustellen, immer eigensinniger archaistisch. Auch sie zeigten sich eben in dem Irrtum befangen, daß die älteren Blütezeiten der Bühne die Folgen von besonders glücklichen Kunstformen gewesen wären; diese wieder zu beleben, schien ihnen wichtiger als aller Inhalt. Sie suchten mit wahrer Beflissenheit aus älteren Literaturen die Kuriositäten heraus; was in reichen Kunstperioden einem gelegentlichen Spieltrieb des genialen Dichters

entspringt, die Werke, in denen er einmal vom Ernst seines Berufs auszuruhen scheint, wie es uns bei Shakespeare begegnet, gewannen ihre besondere Hochschätzung. Des Briten ‚Sommernachtstraum' beschäftigte Tieck weit inniger als etwa ‚Macbeth' oder ‚König Lear'. Weil A. W. von Schlegel das wichtigste Kunstgesetz der griechischen Tragödie darin erkannt zu haben glaubte, daß in ihr der Chor den „idealisierten Zuschauer" darstelle, — die Einseitigkeit dieser Auffassung hätte er an dem Chor der ‚Danaiden' oder an dem der Erinnyen bei Aischylos leicht berichtigen können — kam er mit Tieck zu der Meinung, es komme bei aller dramatischer Wirkung auf eine ähnliche Trennung an: der bewegende Inhalt und die durch diesen bewirkte Reflexion müßten auseinandergehalten werden. Sie verwarfen darum den unmittelbaren dramatischen Effekt, der sich in Spannung, Furcht, Mitfreude und Mitleid, in schauderndem oder jubelndem „Miterleben" kundgibt, als roh und unkünstlerisch. Sie stellten über ihre Dramaturgie das leicht verwirrende Gesetz: das Publikum dürfe keinen Augenblick vergessen, daß da oben auf der Szene nur ein Spiel vor sich gehe. Alle eigentlich „artistischen" Elemente der dramatischen Dichtung standen ihnen deshalb im Vordergrunde; sie wollten, wie dies heute wieder eine bestimmte Richtung mit Recht von den bildenden Künsten verlangt, auch das Drama nur ästhetisch gewertet wissen; seine ethische Bedeutsamkeit stand ihnen erst in zweiter Linie. Tieck waren die ironischen Intermezzi, die bei Shakespeare eingestreut sind, so wichtig, daß er hier keinen Zug, kein Wort geopfert wissen wollte. Daß diese Intermezzi Parenthesen sind, die der englische wie der spanische Dichter jener Periode an einen gewissen und nur in seinem Theater vorhandenen Teil des Publikums richtete, der vor unseren Bühnen vielleicht ganz fehlt, übersah er. Die Prologe einiger allegorisch-phantastischer Festspiele, die dem Zwecke der Veranstaltung gemäß die Versicherung abgeben, daß nur ein Spiel der Einbildung und nicht ein wirklicher Vorgang zu erwarten sei, nahm Tieck als das dramaturgische Gesetz der altenglischen Bühne überhaupt. Wie Hans Schnock, der Schreiner beruhigend verkündet, daß er „kein böser Löw' fürwahr, noch eines Löwen Weib", hätte konsequent Othello anzukündigen, daß er nur ein angestrichener Mohr und die Erwürgung der holden Desdemona nicht ernsthaft zu nehmen sei. In dieser ironisierenden Behandlung des Dramas lag für die Romantiker etwas ungemein Bestechendes: sie lösten gar zu gern die Einheit der Empfindung in eine Vielheit der Sensationen auf. So hätte Tieck das Theater am liebsten wieder auf den Karren des Thespis gesetzt; gerade die unfreiwillige burleske Ironie, die aus einer recht rohen Handhabung der Darstellung sich ergibt, wollte er zur beabsichtigten künstlerischen Wirkung erheben. Dieser intellektuelle Spieltrieb lag ein wenig im Zuge der allgemeinen Bildung jener Zeit; wie die Philosophie, die Politik und die Religion sollte auch die Kunst in ein spekulatives System gebracht werden. Man kann darum Tieck den dramaturgischen Exponenten des

Hegelianismus nennen: was sich aus dem Kunstwerk irgend dialektisch oder sophistisch entwickeln ließ, schien ihm wichtiger als der elementare Strom der Empfindung, den es entfesselt. Und Tieck beherrschte als ein fast unfehlbar betrachteter Gesetzgeber die Kritik seiner Zeit; das Tiecksche Urteil galt als Orakelspruch. Diese Autorität muß den Nachgeborenen um so mehr verwundern, als Tiecks eigene dramatischen Dichtungen fast immer seine Ohnmacht, selbst als Theoretiker, erweisen.

Er hatte mit zwei Dramen begonnen: ‚Der Abschied' und ‚Karl von Berneck' — ein moderner Orestes, — deren Motivierung den engsten Zusammenhang mit dem Schicksalsdrama verrät, was ihr Dichter, als er über die Geschmacklosigkeit der fatalistischen Dichtung hinausgewachsen war und sich als deren heftigen Gegner erklärt hatte, weislich verschwieg. Mit ‚Ritter Blaubart', ‚Die Teegesellschaft' (1796), ‚Der verzauberte Wald' (1798), ‚Die verkehrte Welt' (1798) entwickelte sich seine dramatische Tätigkeit in dem eben erörterten Sinn eines romantischen Ästhetizismus. Auch er war, wie Fouqué, fleißig und glücklich in der Beschaffung neuer Stoffe, in der Fassung der Probleme unendlich geistreicher als dieser, aber stets verdarb er seine Konzeption durch die Einschaltung breiter ironisierender Episoden und erstickte die dramatische Kraft im Keime durch die wuchernde, polemisch witzelnde Ornamentik. Und — das Entscheidende — er gab damit seinem ganzen Anhang ein übles Beispiel. Das Drama wurde nun überhaupt zum Turnierplatz für literarische Fehden und Zänkereien. Auch hier glaubte man sich durch Goethe gedeckt, dessen romantische und klassische Walpurgisnacht im ‚Faust' das Muster gegeben hatte. Diesem übeln Brauch folgte übrigens auch der schroffste Gegner der Romantiker, August von Platen, dessen beide oftgenannten Dramen ‚Der romantische Ödipus' und ‚Die verhängnisvolle Gabel' ja lediglich als polemisierende Dialoge gelten können, in denen er geistig sich sehr überlegen zeigte, während er da, wo er rein dramatisch bilden wollte, wie im ‚Aschenbrödel', im ‚Schatz des Rhampsinit', im ‚Turm mit sieben Pforten' nur eines vollen Mißverstehens der dramatischen Aufgabe geziehen werden muß. Selbst in der dramatischen Umgestaltung der altfranzösischen Novelle von Aucassin und Nicolette in ‚Treue um Treue' scheint er unbeholfen und nur in der ‚Liga von Cambrai' tauchen Spuren dramatischen Talentes auf. Des zärtlichst gehaßten Feindes Platens, Immermanns, und seiner dramatischen Dichtung ist an anderem Orte gedacht. Tiecks dramatische Märchen ‚Fortunatus', ‚Der kleine Däumling', ‚Rotkäppchen', ‚Hanswurst als Emigrant', ‚Der gestiefelte Kater', ‚Prinz Zerbino' und andere setzten sich weder als poetisches Genre durch, noch gaben sie der Bühne irgendwelchen Anstoß; das Gleiche gilt auch vom ‚Leben und Tod der heiligen Genoveva' — trotz dem ihr wiederholt gespendeten warmen Lob Goethes — und vom ‚Kaiser Octavianus', der vom Geiste Calderons diktiert erscheint. —

Auf dem Gebiete der Kritik suchte der romantische „Ästhetizismus“ namentlich den ihm vor allem feindlichen Einfluß der Schillerschen Dichtung zu brechen. Mit eiteler Geringschätzung sah man auf die „rohe“ Entladung der unmittelbaren Empfindung in den Dramen dieses „Rhetorikers“ herab, der nichts weiter vermocht hätte, als die Gemüter seiner Zuschauer zu erschüttern. Aber auch Goethe wurde gelinde geschulmeistert; die Ergebnisse der rationellen Aufklärung natürlich in Bausch und Bogen verhöhnt.

Von einer Förderung des deutschen Theaters durch die Romantiker würde also nicht wohl die Rede sein können, wenn nicht einige ihrer dramaturgischen Experimente sich auf Gebiete erstreckt hätten, wo alle Künsteleien die urwüchsige Kraft der Gebilde, die sich dort vorfand, nicht brechen konnte. Von allem Wirken A. W. v. Schlegels blieb für das Jahrhundert seine Übersetzung Shakespeares das fruchtbarste. Sein und Tiecks Anteil an der Einbürgerung des großen Dramatikers in einer die Sprachgewalt und Schönheit des Originals fast völlig erreichenden Nachdichtung steht als unverlöschliche Großtat in der Geschichte der Dramaturgie. Höchstens dadurch vermindert, daß beide ihr Vermögen nicht bis zum Abschluß einsetzten, so daß dieses Ehrenwerk der Romantiker durch die stümpernden Übertragungen, die Dorothea Tieck für ihren überbürdeten Vater leistete — wozu sie wirklich ein ganzes Jahr Englisch getrieben haben soll —, bedauerlich entstellt ist. Der Anteil dagegen des Grafen Wolf von Baudissin ist kaum zu beanstanden. Und dennoch — was ein Jahrhundert als Wohltat gelten durfte, steht deshalb nicht jenseits der Wünsche nach Besserem: für die Bühne des zwanzigsten Jahrhunderts ist einem Shakespeare-Nachdichter der Kranz neu zu vergeben. Der kann ihn erlangen, der, mit Rahel zu reden, mehr „mit den fünf Sinnen“ als mit ästhetischer und philologischer Gelehrsamkeit an eine Verdeutschung des Briten herangeht und ein halbes Leben dafür einsetzt. — Gleichviel, ob Schlegel und Tieck vom Wesentlichen oder vom Nebensächlichen bei Shakespeare mehr angezogen wurden: sie erst schafften dem Riesen Raum und Luft, sich in seiner ganzen Größe, befreit von den Liliputanerstricken, mit denen Schröder ihn gefesselt hatte, auf der deutschen Szene aufzurecken. Seine Gewalt besiegte selbst den bald überall mächtigen Zwang der Hegelschen Diktatur, die an diesem Heros vergeblich mäkelte: „Shakespeares Charaktere sind nicht sittlich berechtigt, sondern nur von der formellen Notwendigkeit ihres Individualismus getragen. Sie lassen sich zu ihrer Tat durch die äußeren Umstände locken oder stürzen sich blind hinein und halten in der Stärke ihres Wollens darin aus, selbst wenn sie jetzt nun auch, was sie tun, aus Not vollführen, um sich gegen andere zu behaupten, oder weil sie einmal dahin gekommen sind, wohin sie gekommen sind“. Damit meinte Hegel diesen seiner Philosophie unbequemen Genius abgefertigt zu haben und hatte damit doch nur in trefflicher Weise dessen sieghafte Kraft bestätigt. Er meint, Shakespeare zu tadeln, weil er sich in

der Tat wenig geeignet finden läßt, Karrenschieberdienste beim Bau des künstlichen Staatssystems des Philosophen zu leisten — wie es Hegel vom Dichter forderte —, weil er die höhere Gesetzmäßigkeit der Natur selbst darstellt. Er traf damit aber auch den Kernpunkt der Neigung der Romantiker zu Shakespeare — und das wollte Hegel —, die, ohne ihn ganz zu verstehen, den Determinismus der Shakespeare-Charaktere als ein ihrer „Willkür" Verwandtes empfanden. Darum auch ihre größere Zuneigung für das phantastische Element der Märchen und Lustspiele. Hier fanden sie, was ihnen selbst fehlte: den symbolischen Humor, der den Wahn der Menschen, ihre Leidenschaften und Schwächen umspielt. Auch hier treibt die Phantasie die Erdenkinder im Wirrwarr des Lebens scheinbar blind umher, aber der Dichter verklärt dieses Geschick in einer durchsichtigen poetischen Sphäre heiterer Sinnlichkeit, wie sie den Romantikern leider so gar nicht zugänglich war. Man kann sagen, sie riefen Shakespeare als Rechtfertiger für ihre eigene poetische Unordnung zu Hilfe und in dem klaren Licht seiner poetischen Kraft verblaßten die romantischen Zauberlehrlinge dann selbst zum Nichts. Und doch sind auch damit der Romantiker und Tiecks Verdienste um die Bühne noch nicht erschöpft. Tieck hat auch dem praktischen Theater manches Gute gebracht. Zu den Shakespeare-Vorlesungen in seinem Hause kamen nicht nur die Fremden aller Länder; auch dem Schauspieler seiner Zeit bedeutete ein Abend bei Tieck, was dem Islamgläubigen ein Besuch in Mekka, was dem abendländischen Christen der Fußkuß des Papstes. Tieck hatte von den Engländern Kemble, Kean und Macready viel schauspielerische Erfahrung gelernt, hatte Schröders Theater gut studiert und war so zum Lehrer und Berater außerordentlich berufen.

Ähnlich fruchtbar wie die Arbeit an Shakespeare, erwies sich auch die durch die Romantiker bewirkte Verpflanzung des spanischen Dramas auf den deutschen Boden. Die ausgesprochen religiösen Stücke Calderons, die Goethe so warm begrüßt und gepflegt hatte, wie ‚Der standhafte Prinz' und ‚Die Andacht zum Kreuze', hielten sich freilich kaum über die Jahre der mystischen Schwärmerei hinaus; mit den weltlich-romantischen Dramen aber, ‚Das Leben, ein Traum', und ‚Don Guitierre, oder der Arzt seiner Ehre', beide von Schreyvogel-West bearbeitet, bürgerte er sich auf der deutschen Bühne fest ein. Lope de Vegas wertvollstes Stück: ‚Der Stern von Sevilla' erschien in verschiedenen Bearbeitungen. Von Moreto gewann West die ebenfalls dauerhaft sich erweisende ‚Donna Diana', während Tieck mit ‚Die Macht des Bluts' einen Fehlgriff tat, wie der Mißerfolg in Dresden zeigte, wo man sich gegen die experimentierende Dramaturgie Tiecks überhaupt recht skeptisch zeigte. Bei der Aufführung der ‚Dame Kobold' gab es sogar einen Theaterskandal, der Tieck gegen das lebende Theater dauernd verstimmte. Am glücklichsten ist Grillparzer durch die Spanier befruchtet worden; er verarbeitete eine Fülle dort empfangener Motive, erachtete es aber für verfehlt, „die starr gewordenen

Überbleibsel einer anderen Zeit und Bildungsepoche schroff und krud in das weiche und warmflüßige Element der Gegenwart zu werfen". —

Es wurde oben eines Ausspruchs Schlegels gedacht, der fast dem Bekenntnis gleich kommt, daß der Weg, den die Romantiker zur Gewinnung eines lebensfähigen Dramas eingeschlagen, nicht führen könne. Diese Einsicht schien sich zu bestätigen, als nach den Befreiungskriegen die erwartete Aufraffung der vielen begeisterten Talente zu einer entscheidenden Tat sich nicht zeigen wollte. Man hat damals, wie später wieder in den ersten siebenziger Jahren, die Frage aufgeworfen, warum nach dem unmittelbaren mächtigen Aufschwung aller Volkskräfte die große künstlerische Tat, die sich der patriotischen an die Seite gestellt hätte, nicht geleistet wurde. Die Antwort ist im vorigen Kapitel indirekt schon zu geben versucht worden; sie konnte damals, wie nach Sedan, nur lauten: daß ein ephemerer Aufschwung der Empfindungen eines Volkes nicht hinreicht, für große Kunstwerke die schöpferische Kraft zu wecken, daß nur eine durch Geschlechter fortgetragene, aus vielen und klaren Quellen genährte Bereitschaft der Volksseele sich schließlich in einer glücklich beanlagten großen Persönlichkeit, oder einer Reihe solcher, zur Kunsttat verdichtet. Das geniale Kunstwerk hat tiefgehende und weitverzweigte Wurzelfasern, die ihm aus einem reichgesättigten Boden die Kräfte zuführen müssen. Die Pflänzchen, die aus dem ausgestreuten Samen einer schnellen Begeisterung aufkeimen, erwachsen in der Regel nur zu Stauden, deren Blätter gerade frisch und grün genug sind, daraus für die festliche Siegesstimmung die Kränze zur Dekoration zu winden.

Dazu kam, daß man an der wichtigsten Stelle, an der Spitze des Volkes, nicht gesonnen war, die entfesselte Energie, die den Boden, mit der Zeit wenigstens, tragfähig gemacht hätte, weiter walten zu lassen. Die dieser Arbeit gewachsen gewesen wären, legten, zum Stillstand gezwungen, wie erst das Schwert nun auch die Pflugschar wieder nieder und mürbten mit den aufgenommenen Waffen der Polemik ihre Kräfte ab. Der die verschiedensten Strebungen zu einer höheren Einheit zusammenzwingende Gedanke einer Volkseinheit zerflatterte alsobald wieder und der Geist der Romantik zog die ihres Ziels beraubten Kräfte noch geflissentlich von der Gegenwart ab. Er wies auf alle Arten von Vergangenheit; das Drama aber braucht, um zu leben, den Glauben an die Zukunft: was da werden kann, muß es, will es zeigen. Wer, wie die Romantiker, von vornherein Geist und Natur überzeugt trennt, Willen und Geschick als einander fremde Mächte geltend macht, der steht vor dem Bau eines Dramas wie vor dem eines Hauses mit Stein und Mörtel, die sich nicht verbinden wollen. Notwendigkeit im Sinne strenger Kausalität ist das innere Gesetz jedes Dramas; und gerade diese Notwendigkeit bekämpfte die romantische Schule — trotz Shakespeare. Oder richtiger: sie häufte, um doch den Schein der Tragik zu wahren, das Arsenal der psychologisch

bestimmenden Ursachen aus allen Kammern und Winkeln des Aberglaubens, des Wunderbaren, des Zufälligen. Das so leicht zum Fatalismus neigende mystische Gefühl war der Maßstab für das poetische Recht, das ihre Dichter zu schöpfen sich unterfingen. In keiner Dichtungsgattung liegt für eine solche Ethik die Gefahr der Karikatur so nahe wie im Drama. Darum darf man auch mit gutem Recht von einem direkten Einfluß der romantischen Schulen auf das Schicksalsdrama sprechen.

Das Schicksalsdrama, dieser Bastard der Romantik und der antiken Tragödie, ersann sich eine neue Ate, eine furchtbare Walterin und Vollzieherin rächenden Geschicks. Außerhalb aller Natur, in den mystischen Nebeln eines Zwischenreichs, da spukte diese dämonische Macht, dem Menschenwesen und seinem sittlichen Willen ebenso feindlich und ungerecht, wo sich bei den Alten das selbst die Götter beherrschende Schicksal im letzten Sinne doch immer menschheitfreundlich und gerecht erwies. Mangelhafte Kenntnis der antiken Tragödie hatte dieses Mißverständnis bewirkt. Man kannte fast nur Euripides; und von Sophokles namentlich ‚König Ödipus‘, der das Paradigma werden sollte für den Begriff des Schicksals im Sinne der Alten. Man übersah, daß die antike Vorstellung der Götterwelt doch nur eine Verklärung menschlicher Zustände war und daß in der echten Tragödie nie der Wahn bestand, daß die Götter als Vertreter des Schicksals dem kleinsten, verzeihlichsten Menschenfehler gegenüber unerbittlich wären. Man dachte nicht an die Orestie, wo der Dichter die Erinnyen in die freundlich waltenden Eumeniden sich wandeln und dem in schwerster Schuld nach der Grube sich senkenden Haupt des Orestes Erlösung werden läßt. Nicht an den koloneischen Ödipus, den die Götter nach furchtbarer, leidvoller Reue doch in ihren Olymp emporziehen. Auch Schiller malte sich die antike Schicksalsidee zu einseitig und das Schema des König Ödipus für die ‚Braut von Messina‘ kann nicht verkannt werden, wenn auch schon darauf hingewiesen wurde, wie Schiller das Hauptgewicht der fatalistischen Verknüpfung von dem gewaltsamen Charakter der fürstlichen Familie abhängig machte: durch „Greueltaten ohne Namen, finstere Verbrechen“ wurde sie dem verblendeten Trotz der Überhebung zugetrieben, die dann erst die unnatürlichen Voraussetzungen zum weiteren tragischen Absturz des Geschlechts veranlaßte. So wirkt bei Schiller das Geschick als eine eminent sittliche Macht, — worauf es doch immer ankommt —, während es im Schicksalsdrama der Nachahmer als ein dem Menschengeschlecht überhaupt feindlich gesinntes „Prinzip“ zur Geltung kommt. Auf Fledermausflügeln senkt es sich nächtlich auf die Erde herab, bebrütet die Wohnstätten der Menschen, haucht den Schlummernden Ahnungen und Träume ein, spricht seine blutigen Zauber über Schwerter und Dolche und verflucht die kommenden Tage, die ein — oft sogar nur eingebildetes — Verbrechen jähren. Ahnungslos beschreitet der meist kindlich gute Mensch seinen so verfehmten Schauplatz; aber die Tugend eines Cherubim

und die Einfalt eines Kindes schützen ihn nicht vor den verderbenbringenden Schlingen: schuldlos-schuldig fällt er ein Opfer des Molochs Vorbestimmung.

Zacharias Werner aus Königsberg in Preußen war der Urheber dieser Wahngebilde. Wir würden Werner heute ohne Zagen eine psychopathisch schwer belastete Persönlichkeit nennen: seine Mutter verfiel dem Wahn, sie sei die Jungfrau Maria und ihr Sohn Werner der Heiland der Welt. An einem vierundzwanzigsten Februar erlöste der Tod diese Mutter und beraubte Werner gleichzeitig eines Jugendfreunds. Das gab ihm den Anlaß zu dem einaktigen Trauerspiel ‚Der vierundzwanzigste Februar‘. — Nur der Inhalt dieses Zerrbildes kann eine Vorstellung davon geben, wie ungeheuerlich jene Vorfälle im Kopf dieses Dichters nachgewirkt hatten. In gerechtem Zorn wirft der schweizer Landmann Kunz Kuruth dem das Weib des Sohnes in blindem Haß begeifernden Vater ein Messer an den Kopf. Der Alte erleidet in der erstickenden Wut einen Schlagfluß, woran er — am 24. Februar — stirbt. Von da ab heftet sich Kuruths Schicksal an den Ort und an den Tag. Er hat zwei Kinder; und als die Mutter an einem der ominösen Februartage ein Huhn geschlachtet hat, gerät der siebenjährige Knabe über das Messer, dasselbe natürlich, das Kunz einst nach seinem Vater geworfen hat, und spielt mit seinem zweijährigen Schwesterchen „Hühnerschlachten“ — mit tödlichem Erfolg. Vom Fluch dieser in kindlichem Unverstand begangenen Tat gejagt, ist der Knabe in die weite Welt gegangen und verschollen. Mit den einsamen Kuruths ist's immer bergab gegangen und endlich, wieder an einem vierundzwanzigsten Februar, kommt der Exekutionsbefehl vom Amte ins Haus, der sie ins Elend hinausweist. Der Vater faßt den Entschluß, sich andern Tags in den Abgrund zu stürzen. Da öffnet sich in stiller Mitternacht die Tür und ein fremder Wandersmann bittet um Obdach. Seine wohlgefüllte Geldkatze reizt Kunz Kuruth zum Mord: einmal soll das verfluchte Messer, das nach dem Kindermord nun endlich sorgfältig aufbewahrt wurde, doch auch Segen bringen; er stößt es dem Fremden in die Brust, der sterbend — man braucht es nicht erst zu sagen — sich als seinen Sohn Kurt zu erkennen gibt. — Das Stück wurde, wie erwähnt, von Goethe im Jahre 1810 auf die weimarische Bühne gebracht und rief eine wahre Epidemie der Nachahmung in Deutschland hervor. Als Komposition stellt es freilich Werners ärgste Geschmacklosigkeit vor, aber es bestach und kann noch bestechen durch eine gewisse poetische Kraft in der derb und realistisch gehaltenen Zeichnung der Charaktere, die damals eine neue Note aufwies. Immerhin war es, auch gegen die früheren Stücke desselben Dichters betrachtet, ein trostloses Zerrbild, das aller bis dahin erlangten dramatischen Einsicht Hohn sprach. In seinen älteren Dramen war Werners fatalistischer Hang als eine zum Mystischen neigende Innigkeit des religiösen Empfindens hervorgetreten; so in den ‚Söhnen des Tals‘, im ‚Kreuz an der Ostsee‘. Und sein Lutherstück ‚Die Weihe der Kraft‘ ist sogar

heute noch erfreulich durch poetische Kraft. Das erläutert Goethes Verhalten diesen Dichtungen gegenüber: „Es kommt mir, einem alten Heiden, ganz wunderlich vor", schrieb er 1808, mit Hinblick auf Werner, an Jacoby, „das Kreuz auf meinem eignen Grund und Boden aufgepflanzt zu sehen, und Christi Blut und Wunden poetisch predigen zu hören, ohne daß es mir gerade zuwider ist. Wir sind dies doch dem höheren Standpunkt schuldig, auf den uns die Philosophie gehoben hat. Wir haben das Ideelle schätzen gelernt, es mag sich auch in den wunderlichsten Formen darstellen". Goethe sollte bald mit Grauen erkennen, wohin sich dieses „Ideelle" verirren konnte; der ‚Vierundzwanzigste Februar' brachte davon erst die Ankündigung. Gerade der rohe Gehalt dieses Stückes war dazu angetan, die aus dem Zufälligen abgeleitete Zwangsvorstellung als ein theatralisch prächtig wirkendes und schließlich ja auch kinderleicht anwendbares dramatisches Motiv in Umlauf zu bringen.

Der erfolgreichste Nachtreter Werners war der Weißenfelser Advokat Adolf Müllner. Schon die Geschmacklosigkeit, nun auf den ‚Vierundzwanzigsten Februar' einen ‚Neunundzwanzigsten' folgen zu lassen, kennzeichnet seinen Geist. Das Stück ist die nur als haarsträubend zu bezeichnende Geschichte eines Mannes, der gegen den Willen seines Vaters ein Mädchen geheiratet hat; am 29. Februar, an seines Vaters Todestag, erfährt er, daß seine Frau ein uneheliches Kind seines eigenen Vaters ist. Er ersticht den Sohn, der diesem Bunde der Blutschande entsprossen ist und liefert sich dem Gericht; die Mutter will zur Sühne ihrer unfreiwilligen Schuld den Gatten erst an den Galgen henken sehen, um dann auch ihrerseits ein verfehltes Dasein ehrenvoll abzuschließen. — Ist Werner in seinem Stück, den Charakteren angemessen, knorrig und derb, so widert bei Müllner die sentimentale Bejammerung des Geschicks aufs höchste an. Eine Szene von solcher Ekelhaftigkeit wie die zwischen Vater und Sohn, wo dieser, ein elfjähriger Knabe, seinen „Erzeuger" beredet, ihn zu töten, um das Verhängnis zu versöhnen, ist glücklicherweise vereinzelt auf dem deutschen Theater geblieben. Der hier ausgespielte Effekt aber, durch kindliche Altklugheit Wonnen der Theaterrührung zu wecken, kam nun noch mehr in Mode: Kinderszenen wurden ein stehender Tric des Rühr- und Schicksalsdramas, nachdem sie vom ‚Götz' aus durch die Ritterstücke, das Familiendrama und bei Kotzebue die gehörige Abwandlung schon durchgemacht hatten.

In Wien wurde Müllners Stück abgelehnt, weil die Zensur, ihrer Vorschrift gemäß, so grobe Störungen eines geordneten Familienverhältnisses auf der Bühne nicht gestatten durfte; das Leipziger Publikum, sonst stark im Banne Müllners, mochte die Geschmacklosigkeit ebenfalls nicht gelten lassen. Dafür ist um so bemerkenswerter, daß Iffland großen Gefallen an dem Stück fand und den Dichter „ermutigte", ein Drama ähnlichen Inhalts, das den Abend füllen würde, zu schreiben. Gewiß ein interessanter dramaturgischer Beitrag zur Zeit, wenn man sich erinnern will, daß Iffland in Goethes ‚Iphigenie'

nur „eine sein sollende griechische Simplizität, die oft in Trivialität ausartet“, fand. Die Frucht dieser Aufforderung war ‚Die Schuld‘ Müllners, ein Drama, das wie kein zweites der ganzen deutschen Literatur seit Lessing und Schiller seine Zeit in Bewegung setzte. Eine Inhaltangabe würde, der vielverschlungenen Greuelmotive wegen, zu weitschweifig werden müssen; man bezeichnete es treffend, wenn man es eine Karikatur des ‚König Ödipus‘ nannte. Der Fluch knüpft sich hier an die Verwünschungen einer alten Bettel. Zwar war Müllner stolz darauf, daß sein Örindur die Prophezeiung mißachtet und freien Willens zu seinen Untaten schreitet; aber welchen Wert kann diese psychologische Vertiefung beanspruchen, wenn sich zuletzt doch alles fügt, wie die beleidigte Bettlerin als Mandatarin des Schicksals vorausgesagt hat? Der Erfolg des Stückes erhob Müllner zum dramatischen Papst der ganzen Periode; einer Würde, in der er sich sonnte und spreizte, die er in seiner Theaterkritik unter unangenehmster Betonung seiner Unfehlbarkeit zur Geltung zu bringen wußte. Nach der ‚Schuld‘ wuchsen die Schicksalsdramen wie Pilze in einem feuchten August aus der Erde. Da sie aber nur das eine Thema variierten, hielt in dieser krassen Form die Richtung doch nicht allzulange vor. Mit ‚König Yngurd‘ und ‚Die Albaneserin‘ hatte Müllner zudem wenig Glück; die Kritik rächte sich an ihrem maliziösen Vorsprecher und nicht zuletzt wandte sich die strengere Richtung der Romantik, Tieck an der Spitze, gegen diese Werner-Müllnerschen Mißgeburten. Von hier aus begreift sich, daß die Romantiker immer weiter weg vom stofflichen Sensualismus und ins Extrem der Geistigkeit rückten. Ihre Kritik half jedoch wenig; der Geschmack für die abenteuerlichsten, absurdesten Verwicklungen war nun einmal entzündet: Bruder-, Vater- und Kindermord, unbewußter Incest, Bigamie, verschollene Kinder, verführte Bräute; dazu Sterndeuterei, Symbolistik, Traumkunst, Somnambulismus: es war eine Lust zu leben in dieser Welt rohester Theatralik! Aus solchen Ingredienzien braute Houwald, ein sentimental gerichteter Verherrlicher der Schicksalsidee, seine rührsamen, gern gesehenen Schauspiele zusammen. Ein mysteriöses Geheimnis spielt darin immer die erste Rolle: im ‚Leuchtturm‘ heftet sich das Wesen des Schicksals an den Ort, im ‚Bild‘ hat es ein Requisit behext. Sein beliebtestes Stück war ‚Die Heimkehr‘, die die sattsam bekannte Geschichte behandelt, die in Tennysons ‚Ennoch Arden‘ noch heute das Entzücken aller Backfische erregt. Eine bloße Angabe aufs ongefähr von Titeln dieser Gattung gibt eine hinreichende Vorstellung von deren Wert: da gab es eine ‚Braut im Grabe‘ von Bibra, eine ‚Blutbraut‘ von Smets, von Schröckinger den ‚Fluch‘, eine Bigamietragödie ‚Das Brautpaar‘ von Piper usw. usw. . . .

Unter diesen dramatischen Knochenhauern mußte ein Talent wie Öhlenschläger, der dänische Schiller, fast erhebend und reinigend wirken. Sein ‚Axel und Walburg‘, lange Zeit ein Repertoirestück, erwarb ihm auf der deutschen Bühne Bürgerrecht. Mit ‚Correggio‘ aber eröffnete er den Reigen

jener Künstlerdramen, die nun dreißig Jahre lang, an der Hand der Kunst- und Literaturgeschichte, vom Theater aus das Wesen des Genies dem Publikumsverständnis vermittelten. Der älteste romantische Roman, Tiecks ‚Sternbald‘, hatte diese leider schon durch Goethes ‚Tasso‘ geweckte Neigung genährt. Natürlich blieben die Nachtreter in weitem Abstand zu diesen Vorbildern: ihnen war gewöhnlich nur daran gelegen, solche Helden zu wählen, denen ein gewisses Maß von Sympathie von vornherein dadurch sicher ist, weil der Kranz des Nachruhms über ihren Bildern schwebt und, während der Dichter sie die Leiden des irdischen Jammertals durchschreiten läßt, dauernd zur Erhebung stimmt. Shakespeare, Camoens, Rubens, Palestrina, Petrarca, Winckelmann, Beethoven, — fast kein bedeutender Mann fehlt in der Reihe dieser meist ganz trivialen, dramatischen Betrachtungen des Genies, die auch mit Laubes ‚Karlsschülern‘ und mit Gutzkows ‚Königsleutnant‘ noch keinen Abschluß fanden. Auf Öhlenschlägers ‚Correggio‘ folgten damals zunächst ‚Hans Sachs‘ von Deinhardstein und ‚Albrecht Dürer in Venedig‘ von Schenk mit populärem Erfolg. Vom Freiherrn von Schenk, dem reaktionären Minister Bayerns, wurde auch das Trauerspiel ‚Belisar‘ mit leidlichem Anteil aufgenommen, wie denn überhaupt eine Zeitlang das historische Genre Schillers noch eine gewisse Beliebtheit behauptete. In den Spuren des Wallensteindichters ging auch der zahme Österreicher Collin mit den Dramen ‚Regulus‘, ‚Coriolan‘ und ‚Balboa‘. Ein Anempfinder nach allen Seiten hin war der als Theaterpraktiker nicht unbedeutende Braunschweiger August Klingemann, der sein kleines Talent nur leider an zu gewaltigen Tragödienproblemen, wie ‚Moses‘ und ‚Ahasver‘ versuchte. Allmählich aber stumpfte der Sinn des Publikums für den geschichtlichen und mythischen Heroismus merklich ab; die Stimmung für die das Leben „verschönende“ Kunst bereitete sich vor und fand eine erste volle Befriedigung in der ganz aus dem romantischen Boden erwachsenen uns immer noch so wohlbekannten ‚Preziosa‘ des Schauspielers Wolff; das Zigeunermädchen in ihrer süßen Unnatur hätte damals der Musik eines Weber gar nicht bedurft, um endlich das übergruselte Publikum mit reiner „Erlösungspoesie“ zu entzücken.

Das war, was man damals die „höhere Richtung“ nannte, wie sie der durch die romantische Novellistik und Lyrik allmählich verbreiteten besseren Bildung entsprach, denn man empfand in ihr wohltuend die Erhebung über die platte Wirklichkeit der Ifflandschule. Ihr wesentlicher Charakterzug war die Buntheit: Handlung, Schauplatz, Kostüm mußten aus der Gegenwart irgendwo hinausdeuten. Auch das Schicksalsdrama, obwohl mit Vorliebe im Familienkreise spielend, kleidete sich gern in ein absonderliches Milieu und Gewand. Die Ritterromane, die Künstlergeschichten aus alter Meister und Recken großen Tagen hatten diese verlogene Behandlung des „historischen Stils“ bewirkt. Und als erst noch die lange Reihe der prächtigen

Gestalten Walter Scotts in Deutschland ihren prunkenden Einzug hielt, war des Schwärmens für goldene Rüstungen, für märchenhaft schöne Edeldamen auf milchweißen Zeltern, für den Glanz und Schimmer fürstlicher Hoflager, für Tjost und Lanzenbrechen kein Ende mehr. In der Wiederaufrichtung all dieser romantischen Herrlichkeit sollte sich die Zeit der begonnenen Emanzipation dereinst erfüllen. Man zauberte das altdeutsche Städteleben, das der hervorragend politischen Tätigkeit seiner Bürger die Kulturblüte verdankte, im Glanz einer friedvollen Glückseligkeit den Blicken wieder vor und berauschte sich daran um so mehr, als man für die Gegenwart von jener Tugend so gar nichts aufbringen konnte, — weder den reifen Sinn, „die Stadt zu besorgen", noch die durch künstlerische Neigung geadelte Handwerkstüchtigkeit. Im Theater aber zog man wieder nach Italien, nach dem Orient, besiegte man Türken und Heiden und pflanzte das Banner „christlich-deutscher" Kultur in allen Stätten der Welt wieder auf. Zu Hause las man dann im Rotteck, der in keiner besseren Bürgerfamilie fehlte, wie Otto Bähr in seiner ‚Deutschen Stadt vor sechzig Jahren' versichert, die wunderbaren Begebenheiten nach und freute sich der wachsenden Bildung. Besonders hatte auch Friedrich von Raumers Geschichte der Hohenstaufen den Sinn für altdeutsche Vergangenheit wieder aufgefrischt; Immermann und namentlich Grabbe wurden durch sie angeregt und endlich der praktisch fruchtbarste Dramatiker der Zeit, der deshalb nun hier vorangestellt werden mag: Ernst Raupach.

Raupach war ein fleißiges und umsichtiges Talent, das alle die vorherrschenden Stimmungen geschickt auszubeuten verstand. Von der Romantik nahm er, was mit Erfolg von ihr zu verwenden war, fühlte sich aber gleichzeitig als deren Bekämpfer im Sinne der rationellen Aufklärung, die der Emanzipation des deutschen Bürgertums neue Ideale zuführen wollte. Leider waren die meisten dieser Ideale polizeilich verboten; nur auf dem Gebiete des Glaubens ließ man einer Bewegung, die eine nationale religiöse Selbständigkeit herbeizuführen geeignet war, ziemlich freie Bahn. Die zahlreichen Konvertiten der romantischen Schule hatten das protestantische Gewissen des Bürgertums nachgerade doch in Beunruhigung gesetzt und man besann sich, daß der Kampf des nationalen Staats gegen die Machtansprüche der römischen Kirche zu den Traditionen großer deutscher Zeit gehöre. Raupach behandelte diesen Kampf in einer ganzen Reihe von Dramen aus der Kaiserzeit. Das war ungefährlich und kam doch der Neigung entgegen, irgendwie gegen den Druck der Reaktion zu demonstrieren. In den romanhaften Dramen dagegen schob er wieder schwere sittliche Probleme in den Mittelpunkt, um die er, ganz im Sinne der Schicksalstragödie, obwohl er diese haßte und sie veredeln wollte, möglichst viel abenteuerliche, verbrecherische Motive zusammendrängte. In ‚Isidor und Olga', einem seiner häufigst gespielten Stücke, läßt er sein Publikum erschauern unter dem Fluch der Leibeigenschaft, der russischen natürlich, und zeigt, wie solche

Erniedrigung der Menschenwürde zu unnatürlichen Verbrechen treibt. Das war eine wohlfeile Art, sich als Vertreter des Volksrechts zu geben; und wo es, wie hier, ungefährlich war, erscheint der Dichter zwar gern als ein Revolutionär verkleidet, endet aber immer mit einer tiefen Verbeugung vor der beharrenden Macht der gegenwärtigen Autorität. Während eines Aufenthalts in Rußland durch achtzehn Jahre hatte er das gelernt.

Von den kühnen Ritten ins historische oder romantische Land erholte er sich in einer ebenso fruchtbaren Lustspielproduktion, bei welcher ihm Kotzebues Lorbeer vorschwebte. Für dieses Genre hatte er sich zwei stehende Figuren erfunden: ‚Till‘, in der man ungefähr den dottore der welschen Stegreifkomödie wiedererkennen wird, den Schwätzer der seichten Aufklärung, der alles weiß, alles arrangiert, und dann den ‚Barbier Schelle‘, der als unverfälschter Hanswurst seine Weltrolle wieder aufnimmt. Wie Kotzebue pflegte auch Raupach das Serienlustspiel: die Fäden des einen werden in dem anderen wieder aufgenommen wie natürlich auch die Figuren. — An äußerlichen Motiven verfügt Raupach über einen erstaunlichen Reichtum; sein Kompositionstalent ist von spanischer Fruchtbarkeit und die Technik seiner Darstellung nach allen Seiten hin mindestens gewandt. Jedermanns Gedanken weiß er so schön im schlichten Bürgerdeutsch zu sagen wie auch in der schon geläufig gewordenen Phraseologie Schillers. Seine Rhetorik ist bei aller Seichtheit weitschweifig, aber nach Inhalt und Klang doch von blendender Wirkung. Kurz, ein Theatertalent ersten Ranges, das namentlich auch den wichtigsten Kunstgriff dieses Metiers perfekt beherrschte: den Schauspielern die Rollen, wie es im Bühnenjargon heißt, „auf den Leib zu schreiben“. Der richtige Theaterdichter muß vor allem, — im Gegensatz zu dem hochfliegenden Dramatiker — das vorhandene Vermögen der Zeit: was sie geben kann und was sie empfangen will, einzuschätzen und auszunutzen verstehen; er muß mit dem Schein psychologischer Vertiefung und mit Leidenschaftlichkeit glänzen, muß in einer Zeit, wo die Schauspieler die Helden des Tages sind, diese für sich zu gewinnen wissen, — und darin hat Raupach alle Strebensgenossen weit überholt. Er erlangte eine Machtstellung an der Bühne, wie sie in der ersten Jahrhunderthälfte sonst kein Dichter oder Theatermann eingenommen hat. Die mit ihm und nach ihm heranwuchsen, hatten der Schnellfertigkeit seiner Weltauslegung gegenüber schweren Stand; er lief ihnen mit Leichtigkeit den Rang ab, indem er das große Problem, wo es auch auftrat, den Leuten mundgerecht zubereitete. Dabei kam es ihm auf Verschiebungen selbst festumrissener geschichtlicher Charaktere nicht an: jämmerlicher kann der fanatisch-radikale Geist eines Cromwell kaum gefaßt werden, als in der vielgespielten Trilogie Raupachs, die die Stücke ‚Die Royalisten‘ ‚Cromwell Protektor‘ und ‚Cromwells Ende‘ umfaßte; ein Heuchler und Mucker, ohne jede dämonische Größe bleibt von der eisernen Gestalt des britischen Josuah übrig. Diese Trilogie, der Zyklus der Hohen-

staufendramen und endlich die Tragödie ‚Der Nibelungenhort‘ rückten Raupach in die ernstliche Betrachtung auch der Besseren seiner Zeit und schafften ihm, nach Goethe, Schiller und Kleist, die Anerkennung als einem „Dichter“. Gödecke sogar hatte den bedauerlichen Mut, die Nibelungen Raupachs dem „cruden Puppenspiel Hebbels“ vorzuziehen! Raupachs Herrschaft war ihrem Umfang nach erstaunlich: von 1821 bis 1841 kamen am Berliner Hoftheater siebenundsiebzig seiner Stücke zur Aufführung; er hat insgesamt etwa hundertundzwanzig Werke auf die Bühne gebracht, die während des bezeichneten Zeitraums das Stammrepertoire der deutschen Theater bildeten. Kein Dramatiker, der mit ernsten Stoffen in ernster Behandlung an die Schaubühne herangetreten war, hatte bis dahin in Deutschland eine so breite Wirkung ausüben können. —

Gleichzeitig mit der Ära Raupachs vollzog sich im neunzehnten Jahrhundert die erste starke Überflutung des Theaters mit französischer Bühnenliteratur. Die Abneigung gegen Frankreich war bald überwunden und wandelte sich ins Gegenteil, als man auch von da drüben das Evangelium der bürgerlichen Emanzipation zu vernehmen glaubte. Zwar konnte Frankreich sich gerade keines Vorsprungs vor Deutschland rühmen, dem neuen Geist im Drama einen besonders glücklichen Ausdruck gegeben zu haben. Die mit der Revolution heraufgekommene klassizistische Richtung war ja ganz konventionellen Charakters gewesen und wäre gewiß leicht zu überrennen gewesen, wenn nicht auch drüben die romantische Bewegung besonderes dramatisches Ungeschick an den Tag gelegt hätte. Im ernsten Sinne bedeutete erst gegen Ende der hier betrachteten Periode Victor Hugo mit seinen Erstlingen ‚Marion Delorme‘ und ‚Hernani‘ einen glänzenden Sieg über die in der römischen Toga einherschreitende Tugendlüge der Republik und die cäsarischen Allegorien des Bonapartismus. Bis dahin hatte die Restauration scharfe Zensur, ebenso wie in Deutschland, an der dramatischen Propaganda liberaler Ideen geübt. Und wenn, in der Folge, Karl X. auch einem Bittgesuch der Klassizisten, das Théâtre français den romantischen Dramen zu verschließen, die treffliche Antwort gab: im Theater habe auch er nur seinen Platz, so erreichte doch das klerikal-konservative Regiment, daß wenigstens von der Königlichen Bühne herab nicht abermals revolutioniert werde. Da bei uns ganz ähnliche Zustände herrschten, ist es begreiflich, daß die dramaturgische Bewegung, die in Frankreich in Victor Hugo gipfelte, zu dieser Zeit nach Deutschland überhaupt gar nicht herüberdrang. Erst die Jungdeutschen der nächsten Generation schenkten diesen Vorgängen und der Literatur Hugos die gebührende Beachtung. Die Ideen der Zeit wußten sich indes auch drüben in einer Theaterkunst zweiten Ranges zu äußern. Wesentlich sozial gewendet, wie der französische Romantismus war, rief er eine neue Gattung, das volkstümliche Melodram ins Leben: die Rehabilitationsfrage der gefallenen Frau, die verfolgte Unschuld, die Verbrechen

der Justiz, das Märtyrtum des in Lumpen gehüllten Edelmuts gaben hier die Stoffe. Und nach diesen Stücken griff die deutsche Bühne bald mit unlöblichem Eifer. ‚Die Waise und der Mörder‘ und ‚Der Galeerensklave‘ waren zwei dieser Produkte, die in Deutschland den größten Theatererfolg hatten; das letztgenannte Zerrbild gab sogar dem genialsten deutschen Schauspieler, Ludwig Devrient, eine Glanzrolle. Neben diesem, den krassen Instinkten der proletarischen Menge schmeichelnden Genre sproßten andere verwandte auf: das der Historischen Gemälde und das des Politischen Intriguenstücks. Hier wurden die Großen der Welt in ihren Schwächen dem demokratischen Empfinden der Zeit näher gerückt, damit man sich darüber freuen konnte, wie auch die Weltgeschichte schließlich nur von Beweggründen, wie sie Hinz und Kunz für das kleine Treiben des Tages im Schach halten, geleitet wird. Das in Louis Philipp verwirklichte Ideal des Bürgerkönigs, im Biedermaierrock, mit dem Regenschirm unterm Arm, spukte in den dramatischen Gebilden lange Zeit der Julirevolution voraus. Delavigne und Scribe, von drüben importiert, bildeten das dramatische Menu unserer vornehmeren — die Verbrecherromantik der Boulevarddramen das der bourgeoisen Theatergesellschaft. Endlich entstand in Paris noch ein viertes Genre, das ein glänzender Exportartikel nach Deutschland wurde: die gesungene und die getanzte Romantik, in der sich die lyrische Sentimentalität so hübsch mit dezentem erotischem Bedürfnis, wie es der ordentliche Staatsbürger sich zubilligt, verbindet. Das Vaudeville, mit den sparsam aber zierlich bekleideten Soubrettchen und Chören junger Mädchen, das schüchterne und noch leidlich ehrbare Vorbild der Operette, hielt seinen Einzug. Drüben freilich nur auf die Bühnen zweiten Ranges; in Deutschland aber, — und hierin liegt ein bedeutsamer Unterschied zwischen französischer und deutscher Bühnenpraxis — hielt man sich mit der Prüfung dieser Theaterware nach ihrem ästhetischen und gesellschaftlichen Wert nirgend auf. Die deutschen Theater griffen, ohne Unterschied des Ranges, heißhungrig nach jeder „Novität“. Was in Paris im Hause Molières nie Einlaß gefunden hat, noch je finden könnte, was dort deutlich als Kunst zweiten Ranges behandelt wurde, den Pöbel entzückte, wurde dramatische Festtagskost für die vornehmsten deutschen Hoftheater. Ein Heer von Übersetzern und Dramaturgen war beschäftigt, diese Produktion dem damaligen Geschmack anzupassen. Besonders der fruchtbare Hofrat Winkler in Dresden, der sich als „Dichter“ Theodor Hell nannte, die anonyme leitende Seele des dortigen Theaters, widmete sich dieser edelen Kulturmission: im Jahre 1828 zählte man unter hundertundvierzig Stücken, die überhaupt auf der Dresdner Bühne gespielt wurden, sechsundvierzig solcher von Winkler bearbeiteter französischer Nichtigkeiten; in dem Jahrzehnt von 1820 bis 1830 nahm er mit diesem Genre den siebenten Teil des gesamten Schauspielrepertoires für sich in Anspruch.

* * *

Im Jahre 1826 erst lernte wenigstens der lesende Teil des deutschen Volks den wirklichen dramatischen Dichter der nachklassischen Zeit kennen: man empfing aus Tiecks Händen die gesammelten Werke Heinrichs von Kleist. In verdienstvoller Weise, aber ohne tiefere Wirkung zu erzielen, hatte Tieck auch verschiedene Bühnenversuche mit Kleist gemacht. Jetzt endlich begann sich — und nur sehr allmählich — das Urteil über diesen Dichter, der seiner Zeit so jammervoll verloren gegangen war, zu klären. Wir werden auch heute noch Kleist nicht eine kraftvolle Natur im eigentlichen Sinne nennen können; eine solche hätte, bei der eigenen ungemeinen Begabung, wenn nicht ihre Zeit, so doch ihr eigenes Dasein zu beherrschen gelernt, während es Kleist, dessen brennende Sehnsucht das Leben mit dem reichsten Inhalt füllen wollte, aus den Händen glitt. Als eine durchaus nur sich selbst angehörige Natur aber, mit eingeborener Tiefe, haben wir ihn längst den ihm gebührenden ersten Platz eingeräumt. Vieles auch, was seiner Zeit und seinen Freunden selbst als Schwäche galt, erkannten wir als Stärke: die verzehrende aber auch das geheimste Leben sich assimilierende Empfindlichkeit, den dämonischen Trieb, was in sein Leben trat, bis auf die letzte Faser sich eigen zu machen, es durch seine Individualität hindurchgehen zu lassen, um es so als Produkt einer rastlos umschaffenden Seele zu besitzen und der Welt in durchsichtigster Kunstform mitzuteilen. Seine Subjektivität zog das Zerstreute, Auseinanderfallende, Problematische der Erscheinungen an sich und lebte es zu einer Einheit um. So verfuhr er mit seinen künstlerischen Stoffen, — und so wollte er mit den Menschen verfahren, die in sein Leben traten. Die Resultate künstlerischer Art dieses Umbildungsprozesses stieß die Mitwelt gleichgültig von sich; die Menschen, die er sich zu eigen machen wollte, widerstrebten diesem Anspruch: und daran erkrankte schließlich sein Lebenswille bis zum freiwilligen Aufgeben seiner selbst.

Das sind gewiß ganz andere Qualitäten, als sie aus den Bedürfnissen der Romantiker zutage traten: Kleists idealer Subjektivismus wurzelte nicht, wie man lange wähnte, im Boden jener Richtung. Bei Kleist ist alles Zwang, was dort Willkür ist; er will konzentrieren, wo jene zerstreuen und auflösen. Und aus diesem Zwiespalt mit der herrschenden Tendenz der Zeit entsprang seine Vereinsamung, so sehr die Romantiker sich auch den Anschein gaben, ihn als einen der ihrigen zu schätzen. Kleist griff weit über seine Zeit hinaus, deren Probleme er nicht verzichtend bestätigte, wie es im Grunde doch die Romantiker taten, sondern als Dichter zu lösen sich unterwand. Gerade die rätselhaften Triebe der Seele, die die Romantik mit mystischen Schleiern verhüllte, die der Fatalismus als Zwangsvorstellungen einer feindlichen Schicksalsmacht begriff, zeigt Kleist durchaus an das Individuell-Psychologische gebunden; er stattet seine Gestalten nie nur mit den äußeren Attributen einer Leidenschaft oder eines Pathos aus; sie handeln, wie die Shakespeares, aus der Notwendigkeit ihrer ganzen Natur heraus, aus einem inneren Zwang.

Diesen Zwang läßt Kleist jedoch nicht als ein Gegebenes wirken; er bemüht sich, ihn psychologisch zu begründen, wobei er oft mit einer erstaunlichen Sicherheit der Divination viel spätere Erkenntnisse der psycho-physiologischen Methode vorausgreift. Umhüllt Shakespeares Charaktere von dunklerer Färbung zumeist ein phosphorisches Leuchten, das rätselhafte Tiefen ihrer Psyche uns erschauernd nur ahnen läßt, so geht Kleist entschieden einen Schritt weiter als der Brite: er verwandelt uns dieses dämonische Leuchten in gewisse Helle und dadurch unsere Schauer in teilnehmende Liebe und in erschütterndes Mitleid. Das Märchen der freien Willensbestimmung freilich zerstört er und entzweit sich dadurch von vornherein mit der rationellen Bildung, die darum auch bis zum heutigen Tag an ihm mäkelt, besonders, wenn er ihr von der Bühne herab begegnet. Man betrachtete seine Charakterentwicklungen lange Zeit als nur willkürliche Experimente und sah nicht, daß ihre strenge psychologische Konsequenz immer in eine klare Beziehung zur Idee des Menschlichen gebracht ist. Es sind freilich oft die verborgensten Kräfte der Seele, die er enthüllt; aber es kommt ihm eben doch darauf an, gerade an ihnen zu zeigen, wie alles dem ethischen Gesetz unterworfen ist, wie es diesem zu höherer Verherrlichung dienen muß oder dessen ewige Gültigkeit bestätigt im tragischen Untergang. Wenn man im Sinne solcher strengen und vor allem immer Verständnis werbenden Motivierung die beiden Meisterwerke ‚Penthesilea‘ und den ‚Prinz von Homburg‘ betrachtet, so begreift man schon, daß gerade seine Zeit ohne Verständnis an der eigenartigen Schönheit dieser Dichtungen vorübergehen mußte. In beiden Dramen ist das Gefühlsleben der Helden aus den Fugen geraten; bei der Amazonenfürstin organisch, bei dem Prinzen unter einem vorübergehenden, wieder aber in seiner psycho-physiologischen Beschaffenheit begründeten Affekt. Penthesilea muß der Rache der in der Verblendung über die Ziele des Geschlechts mißhandelten Natur erliegen; die aus den Tiefen der natürlichen, im Grunde unerschütterlichen Instinkte heraufstürmende Leidenschaft zerreißt die Zwangsbande eines sie fesselnden Stolzes und schlägt in nervöse Zerstörungswut um, als die Amazone ihren bewußten Wesensinhalt durch eigne Schuld zerbrochen sieht. Es gab noch keine deutsche Tragödie, die einen Charakter so bis auf seine verborgensten Wurzeln bloßlegt und bis auf den tiefsten Grund den verderblichen Zwiespalt zwischen Willen und Vorstellung; aber auch keine, die wie diese aus den gehäuften blutigen Greueln das Bild der Menschheit, so sehnsüchtig erfaßt, hochhebt und heraufführt: eine Sonne hinter Wolken, die wir nicht sehen, deren Licht uns aber glutend umfließt.

Die Zeitgenossen zeterten über die fremde, weithergeholte Weltanschauung, die uns jede Teilnahme für die Heldin erschwere. Als ob die symbolische Einkleidung einer in tiefen, unheilbaren Zwiespalt mit sich selbst geratenen Natur so schwer zu durchdringen gewesen wäre, als ob dieses Problem den Zeitgenossen selbst so fremd gewesen wäre! Wenn eine ungeheuere Verwirrung

des Gefühls die Seele des Volks krank gemacht hat lernt es nur im tragischen Geschick das einzig würdige Ziel seiner Liebe wieder begreifen. Das Bewußtsein davon hatte sich in Kleist zu individuellstem Leiden gesteigert: „es ist wahr", schrieb er einer Freundin, „mein innerstes Wesen liegt darin (in der Penthesilea) und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und der Glanz meiner Seele". — Gerade in dieser Tragödie war die Meinung Goethes eindringlich berichtigt: nicht zur Verwirrung des Gefühls strebte der Dichter hin; er ging aus von der Verwirrung des Gefühls und führte zu Einheit und Erlösung. Seine ästhetische und sittliche Klarheit steht in dieser Dichtung auf der vollen Höhe.

Nicht anders im ‚Prinzen von Homburg': hier ist die Verwirrung des Gefühls, die dem Helden für eine Zeit aus den Grenzen der von ihm hochempfundenen sittlichen Pflicht hinauswirft, mit liebevollem Verständnis auf den somnambulen Rausch zurückgeführt, dem die sensible Natur des Prinzen um so nachhaltiger unterliegt, als er seine Liebesneigung zur leidenschaftlichen Flamme schürt. Wie konnte Goethe, der doch die Menschen seiner ‚Wahlverwandtschaften' schuf, das mißverstehen? Die unterliegen doch ganz ähnlichen psychischen Trübungen aus der Sphäre des Unbewußten. Aber freilich, von diesem Grunde losgerissen, mußte Kleists Held von verwirrtem Gefühl und schlimmer: er mußte durchaus unwürdig erscheinen, wenn angesichts des ihm geöffneten Grabes ihn gar eine so fassungslose Angst erschütterte. Solche Zustände der durch die „Vorstellung" unbeherrschbaren Willenssphäre zu schildern, hatte kein Dramatiker bisher den Mut gehabt. Kleist hatte ihn, und er entstellt dadurch nicht, sondern bereichert das Bild der Menschheit. Zu seiner Zeit aber wollte man die das Ganze umspannende Idee nicht anerkennen: gerade an die Unverwirrbarkeit des innersten Dranges in seinem Helden, der den ihm zugesicherten Besitz des geliebten Weibes schließlich nur in der ungebrochenen Harmonie seines ganzen Wesens empfangen will, knüpft der Dichter den Faden, der den Prinzen aus dem Labyrinth seiner umschatteten Empfindungen zurückleitet in die sittliche Helle, auf die Höhe des Lebensverzichtes selbst, zugunsten der größeren Menschheitsidee, der vaterländischen Ehre.

Alle Farben der Romantik hat Kleist auf seiner Palette, das ist zuzugeben: den Zug zur Mystik, den G. H. v. Schubarts Schrift ‚Die Nachtseiten der Naturwissenschaft' ihm nahegelegt hatte, die Neigung, in die damals noch wenig aufgehellte Welt der somnambulen Zustände unterzutauchen, die Vorliebe für mythisch-religiöse Vorstellungen und endlich für den Märchenschimmer entschwundener glänzender Zeiten. Das alles flutete durch seine eindrucksfähige Seele und ließ ihn um das Hauptproblem, das er ins Auge faßte, oft eine Fülle von Motiven gruppieren, die erläutern sollen, den leicht verführbaren Leser aber zuweilen verwirren. So kommt auch seine Sprache zu ihrem tropischen Reichtum an Bildern und Gedanken; wie ein von der Sonne

beschienener Gießbach scheint sie in tausend farbig-glänzende Atome zu zerstäuben, — und jedes ordnet sich doch dem Strome wieder ein, der Richtung und Ziel bestimmt. Wie der Stil seiner Sprache so ein klassisches Gepräge empfängt, zeigt auch die Linie, die seinen Gebilden Umriß und Bedeutung gibt, stets die strenge Form eines der Harmonie mächtigen, feinsten Künstlergeistes. Das romantische Element haftet eigentlich nur am Kolorit.

Nach dem Zerwürfnis mit Goethe hatte Kleist wenig Aussicht, das lebende Theater für sich zu gewinnen, denn die Bühnen außerhalb Weimars waren seiner Kunst noch kaum herangereift. Umsonst verband er sich mit Adam Müller zur Herausgabe des ‚Phöbus‘, dem Müller die Tendenz gab: „Staat, Wissenschaft, Kirche und Theater zu einer Einheit zu verschmelzen“. Wer — unter dem Druck der Jahre von 1808 bis 1811 lebend — hatte für solche, über das nächste Dringende und doch Unerreichbare weit hinausgreifende Ideale in Deutschland Sinn? Überall zwar wurde die Not des Vaterlandes verhandelt, aber über das Handeln und Feilschen charakterschwacher Diplomaten kam die deutsche Sache nicht hinaus. Ein einiges Zusammengreifen der nationalen Kräfte scheiterte an der Haltlosigkeit der deutschen Mittelfürsten, die im Rheinbund Unterschlupf gefunden hatten. Überall meinte Kleist nur Phrase und Schwäche zu vernehmen und doch zuckte seine patriotische Seele unter jeder Handlung des Übermuts, die der Unterdrücker der Nation höhnend übte. Aus dieser Entrüstung über die deutsche Kläglichkeit entstand, vor dem ‚Prinzen von Homburg‘ schon, der flammende Appell der ‚Hermannsschlacht‘, — der im Volke jedoch nicht gehört wurde.

Nie war und nie ist wieder ein Drama gegenwärtlicheren Inhalts der glühenden Seele eines großen Dichters entflossen und nie hat eine Tendenzdichtung so echt künstlerische Vertiefung erfahren. Ästhetischer Übereifer hat, durch die poetischen Qualitäten des Dramas irregeführt, gemeint, Kleist des Vorwurfs entlasten zu müssen, daß er hier „Tendenzdichter“ wäre. Wenn je im Sinne eines nationalen Dramas die Tendenz erlaubt oder gar geboten ist, war sie es hier. Sie sollte auch durchaus nicht verhüllt werden, denn sie repräsentierte die höhere Idee, die über den Parteien steht, die des Vaterlands. Die Hermannsschlacht sollte persönlich treffen und wie eine Flamme in den aufgehäuften Zunder fahren; und Kleist war nicht tendenziös im übelen Sinne der Verblendung für sein Land. Er zeichnete von seinem Standpunkt aus Napoleon in dem übermütigen Varus milde genug; viel schärfer dagegen traf er Deutschlands Fürsten, die er in den tatenlosen Schwätzern der Sicambrier-, Marsen- und Bruktererhäupter geißelte, wie die Rheinbundsfürsten sich in Fust, Gueltar und Aristan wiedererkennen sollten. Der Hinweis auf die Hilfe Rußlands in dem Bunde mit Marbod, des Slavenreiches mächtigem Beherrscher, das alles war ja zum Greifen deutlich und darum auch von einziger Kühnheit. Mehr aber als dieser unerhörte Mut erschreckte die Freunde Kleists

die in dem Charakter Hermanns ausgesprochene Forderung: Lug und Trug fürder nicht mit Treue, Gewalt nicht mit Recht zu bekämpfen, — sondern Trug mit Trug und Gewalt mit Gewalt! Das ging deutschen Begriffen über die Hutschnur nationaler Tugend. Ein ängstliches Beraunen war alles, was Kleist bei den in seine Dichtung Eingeweihten erfuhr. Zwar leuchtete ihm eine schwache Hoffnung, da der ihm zugetane Collin das Stück auf das Wiener Burgtheater bringen wollte, die einzige Bühne Deutschlands, die nicht unter strenger Kontrolle der französischen Politik stand; aber dieses Ansinnen Collins war der Burgtheaterleitung doch zu gewagt. Ja, die Hermannsschlacht konnte sogar in keinem deutschen Staate gedruckt werden. Erst 1821 gab sie Tieck mit Kleists Nachlaß heraus. — Ein Jahr, nachdem sie geschrieben, wurden auf dem Feld der Niederlage bei Wagram alle nationalen Hoffnungen, wie es scheinen mußte, endgültig begraben.

Im nämlichen Jahre, da Kleist sein unglückliches Dasein endete, betrat sein ‚Käthchen von Heilbronn' zum erstenmal die Bühne: in Bamberg, wo Franz von Holbein unter Mithilfe von E. Th. A. Hoffmann das Theater leitete, an dem man sich, der allgemeinen Aufmerksamkeit ziemlich entrückt, nach Neigung auch einmal im Seltsamen erging. In der Bearbeitung des späteren Burgtheaterdirektors Holbein dem zeitgemäßen Geschmack zuliebe schlimm zugerichtet, wurde das liebenswürdige Käthchen bei seinem Volk die erste Fürsprecherin für den Dichter. „Ein großes historisches Ritterschauspiel" nannte Kleist sein Drama; er hätte es zutreffender das erste deutsche Volksstück nennen können. Denn das ist es, wenn man durch all den romantischen Glanz und Schimmer, den Kleist hier bewußt häufte, auf den Kern der Dichtung geht. Die reine Naivität des Mädchens, die treffliche Verwertung sagenhafter volkstümlicher Elemente, die geschichtliche Realität in der Auffassung der Standesunterschiede, der breite Humor der ritterlichen und der bürgerlichen Typen stechen himmelweit von der bis dahin in den Ritterstücken und Romanen üblichen sentimentalen Verseichtung all dieser Motive ab. Sein Bearbeiter tat freilich alles, Kleist beim Wort zu halten und ein rohes und dummes Ritterschauspiel aus dem Original zurechtzuschneidern. Aller feineren Begründung beraubt, erschien hier das Käthchen als ein richtiger Wechselbalg romantischer Schwäche; und da diese Bearbeitung durch ein halbes Jahrhundert auf der Bühne blieb, ist es eigentlich nicht zu verwundern, wenn das Käthchen gerade vor der weiblichen Kritik immer schlecht bestand, die es kurzweg „männertoll" zu benennen liebte. Männertoll, dieses lieblichste Gebilde der Mädchenseele in ihrer unberührbaren Keuschheit, in ihrer unbeirrbaren Zuversicht auf die Erfüllung der ihr zubeschiedenen Bestimmung. Eine Knospe, die willenlos unter den Strahlen der Lenzsonne sich just nur so entfalten kann, wie die Natur sie vorgebildet; nur für diese Liebe mit ihrer Himmel und Hölle besiegenden Kraft. Das ist, rein dichterisch betrachtet, ein höchstes Stück poetischer Wirklichkeit, an das keine

Skepsis heranreicht. Kleist senkt in diese Schöpfung aber weit mehr als nur seine eigene, immer unbefriedigte Sehnsucht nach einem menschlichen Wesen, dessen Dasein ganz in dem seinen beschlossen wäre, das ganz ihm zugehörig und doch von ihm gelöst wäre wie das andere, das bessere Teil seines Ich, das des Dichters gewaltsame, heftige Liebe aus der Zerrissenheit der Empfindung zu sanfter Verehrung hätte leiten können. Sein Käthchen umschließt ein weiteres Ideal: den tiefen Drang nach sieghafter Wahrhaftigkeit gegenüber dem alle Kraft verseuchenden Konventionalismus seiner Zeit. Der verheuchelten Erotik der modernen Zivilisation gegenüber setzte Kleist die Natur wieder in ihre Rechte, — freilich anders als Friedrich von Schlegel und die Romantiker, aber doch auch wieder nicht nach einem antiken Vorbild, sondern aus echter deutscher Empfindung des Weibes heraus. Er begegnet sich hier mit Goethe, denn auch ihm bedeutet das Weibliche das Ewige; auch Kleist erhebt die Unbesiegbarkeit der Liebe, auch hier in einem Kinde des Volkes dargestellt, zur symbolischen Bedeutung, wenn auch zunächst nur für einen engeren Kreis der niedergehaltenen, verbildeten und verkünstelten Empfindungen. Symbolisch ist auch die nachträgliche Adelung Käthchens, die man Kleist oft genug als eine Schrulle des Standesvorurteils vorgeworfen hat, zu verstehen: Käthchen *soll* eine Kaiserstochter sein, — als Hinweis, daß die Verleugnung der nationalen Empfindung zugleich ein Verzicht auf angeborene heilige Rechte ist. So nahm Kleist, freilich sehr gegen das aufdämmernde demokratische Bewußtsein des Volks, den geschichtlichen Zug des kaiserlichen jus primae noctis in seine Dichtung, nicht, um adelige Vorurteile aufzufrischen, sondern als einen Anklang an eine kraftvolle Zeit, die an „Kaiserkindern" keine Schmach haften sah. Käthchen ist Deutschland, das vaterlos gewordene, das in dem Kaiser seinen Vater wiederfindet.

Von ähnlichem sittlichen Standpunkt aus behandelt Kleist im ‚Amphytrion', den er Molière nachbildete aber wesentlich vertiefte, das göttliche Recht Jupiters, an des Gatten Stelle zu treten. Das mythisch-religiöse Problem steht hier sehr fein neben der Komik der antiken Komödie, doch wußte — bis auf einige Aufführungen in neuester Zeit, die auch wirkungslos geblieben sind — die Bühne mit dieser intimen Dichtung nichts anzufangen. Auch die Versuche, die ‚Familie Schroffenstein' des Dichters zum Leben auf den Brettern zu bringen, sind immer und wohl nicht ohne innere Gründe gescheitert. — Das ‚Käthchen von Heilbronn' mit dem ganzen Zauber seiner volkstümlichen Poesie wiederhergestellt zu haben, ist ein Verdienst der Meininger gewesen, die auch die ‚Hermannsschlacht' und den ‚Prinzen von Homburg' im Bühnenwert höher steigen machten. Ein inniges Verhältnis aber zwischen Kleist und dem Theater besteht heute noch nicht; man respektiert ihn und in Norddeutschland findet der im Homburg atmende preußische Geist tiefere Sympathien als jenseits der Mainlinie, wo der Dichter eigentlich nur in seinem Käthchen auf der Bühne fortlebt.

* * *

Am 31. Januar 1817 wurde im Theater an der Wien das Trauerspiel eines sechsundzwanzigjährigen Dichters aufgeführt, das den lauten Beifall der Menge, den lauen der Kritik fand: der Dichter war Franz Grillparzer und das Stück ‚Die Ahnfrau‘. Der Beifall, der dem Trauerspiel zuteil wurde, wuchs, nach des Dichters Meinung, aus einem Mißverständnis: man begrüßte diese Ahnfrau als eine vom Stamme der Schicksalstragödie, wozu die spukhaften Elemente, die reichlich durch das Stück verstreut sind, auffordern. Es enthält Motive aus dem Ödipus, aus der Braut von Messina, aus Werners Februarnacht und aus Müllners Schuld. Des Dichters Absicht kommt, durch so viele Anklänge verwirrt, nicht rein zum Ausdruck und ist, wie er wenigstens später meinte, durch Schreyvogel, der ihn bei der Fassung für die Bühne und den Druck beriet, vielleicht auch verwirrt worden. Grillparzer will das bei ihm wirkende Schicksal als einen „Anthropomorphismus, als eine Personifikation der Naturnotwendigkeit der von unserem Willen unabhängigen äußeren Umstände“ begriffen wissen, — das sollte ihn von Werner und von Müllner scheiden. Diese Ehrenrettung seines Kindes vor der verdächtigen Verwandtschaft mit dem Fatalismus können wir dem Dichter auch heute noch nicht als gelungen zugestehen. Aber wir sehen auch die Differenzen, die ihn von jener trennen, die Schönheiten der Dichtung, die für sich sprechen und ihren Urheber, trotz seiner Abhängigkeit von dem berüchtigten Genre, sofort als einen Geist höherer Art erkennen lassen: den Schwung der Leidenschaft, den lyrischen Fluß der Sprache und die bei aller stark theatralischen Mache doch echt dramatische Kraft. Das Drama ist dennoch der vielversprechende Erstling eines wirklichen Dichters. Schon fünfviertel Jahr später brachte er seine ‚Sappho‘ auf die Bühne, für die er die Inspiration ganz in der Goetheschen Sphäre der Iphigenie empfangen zu haben schien. Er hatte also wenigstens das Gefährliche der ihm aufgehängten Verwandtschaft rasch erkannt und sich in bessere Gesellschaft gerettet, — schließlich in die allerbeste, die ein Dichter haben kann: zu sich selbst. Kaum ein anderes Drama des Fruchtbaren baut seine eigene innere Welt so klar und durchsichtig auf, enthüllt die Vorzüge seines Schöpfers in so vollkommener Weise und mit all der ihm eigenen Liebenswürdigkeit wie dese rührende Verherrlichung der Dichterin von Lesbos. Wir finden hier schon den Poeten der feinen Seelenstimmungen, den Schöpfer unnachahmlich sicher gezeichneter zarter Gestalten, die in sich selbst so sicher ruhen, deren leiseste Bewegung stets von einem schwingenden Akkord süßer Harmonie begleitet ist, wie eine wohlgestimmte Harfe ihn tönt, wenn auch nur eine ihrer Saiten anklingt, hören die Sprache, deren sanfte Rhythmen eine wohlige sinnliche Wärme durchströmt, daß sie schmeichelnd sich uns ans Herz legt, und reichen ihm gern hier schon den Kranz, der nur Edlem und Großem gewunden wird.

Aber wir stoßen auch hier schon auf die mit aller Deutlichkeit umschriebene

Grenze seines Vermögens, auf den Mangel an tragischer Kraft, ja an tragischer Gesinnung. Wohltätig dabei berührt, daß er uns die Affektation erspart, die Müllner und Genossen so lächerlich macht; Grillparzer ist fern davon, sich durch ein heroisches Pathos über die Dissonanz, die ihn schmerzlich bewegt, hinauszuheben; er zwingt uns ganz ehrlich in den schwermütigen Zauber seiner Resignation hinein und läßt uns unsere Tränen als Wohltat empfinden. Erst wenn wir von ihm gehen, kommt es uns zum Bewußtsein, daß seine Schwäche auch uns angesteckt hat, daß er uns mit einer Notwendigkeit berückte, der keine zwingende Kraft der Logik innewohnt, wie sie tragische Notwendigkeit haben muß. Man hat diesen Mangel aus der „Eigenheit“ des Poeten erklären wollen, aus den ihn bewegenden Widerstreit zwischen „Geist und Wirklichkeit“ zwischen „Kunst und Natur“; — das ist keine Erklärung: dieser Widerstreit ist nichts Grillparzer Eigentümliches, sondern das Schicksal jedes Dramatikers. Immer handelt es sich im Drama darum, die Welt der Vorstellungen an der des Willens auszumessen. In diesem Konflikt selbst aber liegt noch nicht das Tragische; das erwächst erst aus der unbeugsam sich erweisenden Unmöglichkeit eines Ausgleichs ohne Opferung des individuellen Glücks. Die Kraft solcher Naturen, die Träger einander widerstreitender Mächte sind, treibt bewußt auf diese Spitze zu; und diese Kraft muß ihnen der Dichter aus der Stärke seiner eigenen Empfindung, ohne ihr das eigene „Sentiment“ beizumischen, mitteilen. Diese Fähigkeit lag von Haus aus nicht in Grillparzers Wesen; er treibt keinen Kampf bis auf diese letzte Spitze und sinkt immer vor dem letzten Ausmessen der Kräfte zum freiwilligen Verzicht herab. Daran war auch nicht, wie man betont hat, sein österreichisches Vaterland schuld, weil dort immer der strebende Geist am Widerstand der reaktionären beharrenden Macht sich hätte brechen müssen. Aus solchen Erfahrungen schöpft gerade die starke Natur den Trotz, der die tragische Stimmung erzeugt. Der Mangel lag in Grillparzers Individuellem beschlossen. Mit jedem Vermögen des Künstlers, kann man sagen, hat ihn die Natur begabt: er las auch den geheimen Sinn im Buche des Lebens, ergriff die Schönheit jeder Form mit dem Geschick, sie leicht wieder hervorzurufen, er hatte geistige Distanz zu den Dingen, an Talent steht er vielleicht nur neben Goethe, aber die Kraft des großen Menschen fehlte ihm, die schöpferisch oder erleidend dem Tragischen der Welt gewachsen sich zeigt. Darum schreitet er als Dramatiker auch da am sichersten, wo er eine Stütze an der geschichtlichen Wirklichkeit findet; seine österreichischen Geschichtsdramen bringen die starre Gebundenheit der Charaktere recht glücklich zur Geltung; nur schiebt er auch da noch, als wenn er selbst sie in ihrer determinierten Wucht nicht ertragen könnte, wieder weichliche Motive unter, wie beispielsweise in ‚König Ottokars Glück und Ende‘ das der verstoßenen Gemahlin, wodurch er dann doch wieder leise rührselig wirkt.

Durch solche Hilfsmittel sind auch die reinen und starken Linien im Aufbau seines dritten Werks, der Trilogie des ‚Goldenen Vließes', die am 26./27. März 1821 in Wien über die Szene ging, verwirrt. Den starren Gegensatz zwischen griechischer und barbarischer Weltanschauung vertieft er gegen die beiden einzigen Vorgänger, die an ihm gemessen werden dürfen, Euripides und Corneille, zum erstenmal in rein menschlichem Sinne. Auch hier merkt man das Vorbild der Goetheschen Iphigenie. Der Tod des Vaters und des Bruders der Medea wären hinreichende tragische Motive, verstärkt noch durch die schweigend getragene Mitschuld am Mord des Phryxus, den das Vorspiel ‚Der Gastfreund' darstellt. Wie er seine Heldin in die dunkeln Netze der Liebesleidenschaft eng und enger sich verstricken läßt, wie er sie aus dem schweren Rausch an der Erkaltung ihres Jason erwachen und den dämonischen Instinkten ihrer Abkunft verfallen läßt, zeigt Grillparzer beinahe sogar auf rein tragischer Höhe. Aber der Gegensatz der beiden Welten selbst, der düsteren, von abergläubischer Dämonie beherrschten der Kolchierin, — in die nur unheilvoll ein Strahl der Griechensonne fällt, der die Sinne verwirrt, den Sinn aber der für das Dämmerreich Geborenen dauernd nicht wandeln kann —, und der vom Dichter sehr glücklich getroffenen Griechenwelt, die den Barbaren gegenüber alle Untaten entschuldigt, daheim jedoch der Sitte strenges Gesetz sophistisch und auch etwas heuchlerisch betont, schien Grillparzer nicht hinreichend. Seine Behandlung des „Vließes", als eines Requisits von ganz unklarer Symbolik, erinnert wieder bedenklich an die Schicksalstragödie und verwirrt die rein menschlichen Linien. Wie groß ist Grillparzer in der Abrechnungsszene zwischen Jason und Medea, wie rein ist da die Tragik der von ihren Leidenschaften an die Grenzen des Möglichen getriebenen beiden Menschen gezeichnet, — aber sofort überfällt den Dichter wieder die Ängstlichkeit vor dem harten Anblick der Notwendigkeit und er wird, um zu entschuldigen, was uns durchaus begreiflich ist, so geschmacklos, die Szene anzuhängen, wo die Kinder zwischen den auseinandergehenden Eltern wählen sollen; eine Episode, die übel an die gleichbedeutende in Kotzebues ‚Menschenhaß und Reue' mahnt. Der Vorwurf jedoch, daß Grillparzer auch hier, von Corneille verführt, den Kampf zwischen zwei Welten zu einem solchen zwischen zwei Weibern abgeschwächt hätte, ist ungerecht: die Figur der Kreusa, Medeas rächende Untat an ihr, ist ursprüngliches Ingredienz der Sage und des Dichters Behandlung der Griechin, als liebes Wiener Mädel, im Gegensatz zu der Kolchierin wohl gelungen. Wie hier, werden wir Grillparzer immer finden: mit schwankendem Gefühl, selbst von Mitleid ergriffen, vermittelnd zwischen den Mächten stehend, deren tragisches Sichausmessen er schildern soll; immer entschuldigt er geflissentlich die Seele, der er das Gewicht der tragischen Aufgabe aufbürdet, und schwächt so die Einheitlichkeit ihres Handelns. Seine eigene unentschiedene Stellungnahme geht dann selbst auf seine männlichen Charaktere über: sie pendeln stets zwischen zwei an ihnen zerrenden Mächten:

so Phaon zwischen Sappho und Melitta, Jason zwischen Medea und Kreusa, Ottokar zwischen Kunigunde und Margarete und so weiter die Reihe durch.

Mit ‚König Ottokar‘, der 1825 erschien, hatte Grillparzer einen Kreis der Dichtung versuchsweise betreten, der seinen Stoffen und ihrer Behandlung nach nicht nur eine andere Periode des Dichters sondern auch eine andere des Zeitgeistes bezeichnet, der darum in einem späteren Kapitel betrachtet wird. Es handelt sich da um die Dramen, die geschichtliche Stoffe nicht mehr in der romantischen, sondern in der Beleuchtung der politisch-philosophischen Denkweise des vierten und fünften Jahrzehnts zeigen. In diese Gruppe ist auch Grabbe verlegt worden, den man sonst hier wohl besprochen finden möchte, und endlich auch Immermann, dessen vorwiegende Bedeutung als Dramaturg und Theaterleiter in die dreißiger Jahre fällt. — Das nach poetischem Inhalt und Form gleich bedeutsame Drama, das, obwohl Grillparzer den Romantikern mit Willen nie nahegetreten ist, die romantisch-klassische Periode kennzeichnend abschließt, ist ‚Der Traum, ein Leben‘. Hier hat sich Grillparzer ganz den romantischen Einflüssen, die ihm namentlich durch die Spanier vermittelt wurden, hingegeben; er endet hier den Dualismus der Empfindung, der ihn bisher gequält, durch den vollen Verzicht auf den tragischen Kampf und stellt den Quietismus als ein Ideal sittlichen Strebens auf. Man hat das liebliche Gedicht den „österreichischen Faust“ genannt und ist sich bei dieser Torheit der Ironie, die sie in sich trägt, wohl gar nicht bewußt geworden: sollte dem österreichischen Volke wirklich der Verzicht auf jeden wirklichen Lebenskampf als der Weisheit letzten Schluß empfohlen werden? Denn keine andere Idee ist aus dem phantasievollen Märchen abzuleiten. Der Dichter hüllt sie freilich in den reichsten, buntesten Schleier, den er je gewebt; er breitet eine poetische Welt vor uns aus, so voll Bewegung, voll Leidenschaft, er spricht eine Sprache von so hinreißendem Schwung, daß die müde Askese der Grundstimmung kaum zum Bewußtsein kommt.

Er faßt hier wirklich das poetische Vermögen einer ganzen Generation in einen glänzenden — aber doch betrübenden Epilog. Er zeigt die Welt an einer Wende: der durch hohe Vorbilder zum Ehrgeiz angespornte Trieb des damaligen Geschlechts scheint erschöpft; das Unterfangen, das Leben praktisch wie künstlerisch auf eine höhere Stufe zu rücken, gescheitert. Die Welt als Ganzes war nicht neu zu gestalten und alle vorhandene bildende Kraft hatte an Einzelheiten sich zersplittert. Jeder Regung der strebenden und empfindenden Seele hatte man ihren ästhetischen Reiz abgelauscht; nur ein kraftstrahlendes Zentrum hatte die politische, soziale und künstlerische Emanzipation nicht schaffen können, nicht vermocht, wie Goethe es lehrte, die zur Harmonie gebrachten Fähigkeiten auf die eigentliche Lebenshaltung zurückzulenken und so diese selbst unter ein künstlerisches Gesetz zu rücken. Das Gefühl des Verzichts kam endlich leise über die Gemüter, daß die geträumte Freiheit und Schönheit des Menschentums

aus der romantischen Rausch- und Abenteuersphäre nicht in die Wirklichkeit versetzt werden könne, — und diesen Verzicht sprach Grillparzer in seinem Gedicht aus.

Der ganze Glanz und Schimmer des romantischen Fabellandes flutet noch einmal in die Traumvision des Helden, eines echten Sohnes jenes Geschlechts; dann begrüßt der Dichter die Resignation als die Erlösung, als den Anbruch eines neuen, helleren Tages, dessen aufsteigende Sonne ihm das Bekenntnis entlockt eines irrenden Strebens und ihn erfüllt mit der Hoffnung auf ein wiederzugewinnendes Glück:

„Sei gegrüßt, du heil'ge Frühe,
Ew'ge Sonne, sel'ges Heut!
Wie dein Strahl das nächt'ge Dunkel
Und der Nebel Schar zerstreut,
Dringt er auch in diesen Busen,
Siegend ob der Dunkelheit....
Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hinieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel,
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!" —

Ungefähr um eben die Zeit, da Grillparzer sein 1821 schon begonnenes Gedicht endete, schrieb Goethe auf dem Dornburger Schloß die letzten Worte seines Faust nieder. Der Gewaltige, Nimmerruhende, der, erblindet, vom Klirren der Spaten getäuscht, mit denen ihm das Grab gegraben wird, auch einen neuen Tag angebrochen glaubt, er genießt unendliches Hochgefühl, daß das Werk, dem er sich ganz ergeben, vorwärts geht: Neuen Boden für eine immer sich verjüngende Menschheit zu schaffen:

„Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß." —

Die romantische Schule fand es philiströs, daß der Welt und Hölle bezwingende Faust als Deichhauptmann sein Dasein abschließt; und der emanzipierte bürgerliche Liberalismus spottete über den katholischen Puppenhimmel, in den der Weltstürmer verklärt hinan gezogen wird. Nicht nur die dramatischen Dichter der Zeit, auch noch die besten in ihr entfalteten Kräfte vermochten noch kein Verständnis aufzubringen für die Einheit der hier ausgesprochenen Weltanschauung: daß die sittliche Aufgabe gegenüber dem zeitlichen Dasein erst ganz erfüllt wird, wenn die Menschheit auch den in der Liebe und in der Kunst sich offenbarenden Anteil am ewigen Wesen der Welt sich zu eigen macht.

VII.

Das romantische Theater.

Im Anfang des Jahrhunderts waren, trotz des darniederliegenden politischen Lebens, „Nationaltheater“, wie wir sie im ersten Buche kennen gelernt haben, an allen Ecken und Enden Deutschlands errichtet worden. Das Beispiel der Fürsten hatte die Städte gelockt; und zwar wieder zuerst in Österreich, wo in Linz, Brünn, Innsbruck, ja selbst in kleinen ungarischen Städten deutsche Nationaltheater entstanden, zu deren Leitung sich, wie in Wien, in der Regel Kavaliere darboten. Auch im übrigen Reich schwangen sich, neben Hamburg, die Städte Augsburg, Nürnberg, Breslau, Magdeburg auf, ihre Theater im gleichen Sinne stabil zu machen; gewöhnlich durch Gründung von Aktiengesellschaften. Nur selten aber gediehen diese Institute, deren Leitung meist nur als amüsantes Geschäft betrachtet wurde, das, Pächtern zum eigentlichen Betrieb übergeben, den großmütigen Gründern mancherlei anregende Unterhaltung zu verschaffen geeignet war. Der Gedanke gar, von diesen der Öffentlichkeit gewidmeten Kunstanstalten nicht nur keinen materiellen Vorteil zu ziehen, sie vielmehr durch Subventionen zu stützen, damit sie ihren kulturellen Zweck erfüllen könnten, lag diesen Anhängern der Nationaltheater-Idee gänzlich fern. Der Enthusiasmus hielt daher selten länger vor als bis zur ersten, gewöhnlich bald eintretenden wirtschaftlichen Krise; dann überließ man das Theater, sich nach Möglichkeit schadlos haltend, dem ersten besten Spekulanten zur Ausbeutung.

Die hohen, auf den Bildungswert des Theaters gerichteten Erwartungen wurden durch solche Erfahrungen herabgestimmt und, ungeachtet jener schweren Zeiten, sehr bald die Notwendigkeit einer gesetzlichen Regelung des Theaterwesens lebhaft empfunden und verhandelt. Man sah an verschiedenen Stellen ganz richtig, daß der Zeitpunkt nicht versäumt werden durfte, der rasch um sich greifenden Entwicklung feste Bahnen anzuweisen. Und in der Tat wäre es jetzt noch Zeit gewesen, die damals so lebhaft begründete Forderung zu befriedigen, die durch das ganze Jahrhundert immer wiederkehrte und darin gipfelte: das Theater als staatliche oder doch städtische Einrichtung

anderen öffentlichen Anstalten, wie Schulen, Universitäten, Sammlungen, gleichzustellen. Die politischen Ereignisse schoben damals diese Frage in den Hintergrund; auch wurde sie von den reformfeindlichen Elementen der Regierungen verschleppt, wie alles, was, nach den Plänen Steins, eine Erstarkung volkstümlicher Institutionen versprach. Mit der Wiederherstellung der deutschen Staaten in dem aller Einheit entbehrenden „Bund“ war dann die Unmöglichkeit, diese Frage je noch lösen zu können, bereits außer Zweifel. Es konnte sich für die Zukunft immer nur um ein größeres oder geringeres Maß gewerblicher Freiheit handeln, das man dem Theater zuzugestehen oder versagen zu müssen glaubte; nie war im Zustand Deutschands von 1815 bis 1870 im Ernst daran zu denken, die Utopie eines „Staatstheaters“ wahrzumachen. Da sie sich jedoch so hartnäckig erhielt und die dramaturgische Kritik des Jahrhunderts in so hohem Maße beeinflußte, kann zum richtigen Verständnis unserer theatralischen Entwicklung eine eingehende Darstellung dieser Verhältnisse nicht entbehrt werden.

Der Ehrgeiz Ifflands, das ihm anvertraute preußische Nationaltheater in Berlin zu einer führenden Stellung in Deutschland zu bringen, war bis zu den Katastrophen von 1805 und 1806 von bestem Glück begünstigt. Wirtschaftlich und künstlerisch konnte man von einer Blüte der Bühne reden; denn Iffland begriff, trotz seiner persönlichen Voreingenommenheit für das bürgerliche Genre, die Aufgabe seines Amtes unleugbar im großen Stil. Die vornehme Dichtung fand an der Berliner Bühne noch die regste Förderung in ganz Deutschland. Der hervorragend praktische Theatersinn Ifflands maß die Mittel richtig ab, der immer noch im Hintertreffen stehenden deutschen Kunst den Anteil der guten Gesellschaft zu gewinnen. Dazu gehörte vor allem eine würdige Ausstattung, die die Anziehungskraft der glänzenden italienischen Oper wettzumachen imstande war. Das prangende Gewand, das er den neuen klassischen Dramen bereitete, forderte sogar schon frühzeitig Stimmen des Tadels heraus: er kompromittiere durch diese Prachtentfaltung die deutsche Kunst. Und bald war er auch genötigt, mit diesem System, als Ebbe in den königlichen Kassen eintrat und während der französischen Besetzung Berlins der Besuch des Theaters erheblich zurückging, zu brechen. Gerade in diesen schweren Jahren aber gelang ihm das unmöglich Scheinende: das junge Institut sieghaft durch alle Nöte und Kämpfe, die ihm die französische Herrschaft bereitete, hindurchzuführen. Das war fraglos eine nationale Tat, die ihm sein König auch hoch anrechnete und diesen geneigt machte, das Theater für die Folge unter einem höheren Gesichtspunkt des staatlichen Interesses zu betrachten. In Wilhelm von Humboldt fand Friedrich Wilhelm III. den Berater, der die strengen Ziele einer künstlerischen Kultur, wie er sie mit Goethe und Schiller vereinbart hatte, nun in einem größeren Staatswesen gern zur Durchführung gebracht sehen wollte.

Am 16. Dezember 1808 erging von Königsberg ein königliches Publikandum, das die Theater den Anstalten zuzählte, die Einfluß auf die allgemeine Bildung haben, und sie deshalb, gleich den Akademien der Wissenschaften und Künste, der Sektion des Ministeriums für den öffentlichen Unterricht und Kultus unterordnete. Es war vielleicht nicht nur der einzig mögliche, sondern auch der relativ glücklichste Augenblick für eine so weittragende Reform. Durch den Krieg war eine große Anzahl von Theatern so gut wie bankrott, andere spielten überhaupt nur mit französischer Unterstützung weiter; die zivilrechtliche Ablösung vergebener Konzessionen und privater Vermögensrechte wäre damals leicht durchzuführen gewesen. Hier jedoch zeigte Iffland sich unfähig, die höhere Aufgabe zu begreifen; er vereitelte diese wichtige Maßnahme, indem er mit aller Energie darauf bestand, das Berliner Theater in der engeren Abhängigkeit vom Hofe erhalten zu sehen. Von seiner Umwandlung in eine Staatsanstalt wollte er nichts wissen. Traute der gewiegte Praktiker den schönen Vorsätzen der Staatsreformatoren nicht, oder hielt er, wie Devrient meint, nur wirklich die Zeit für eine solche Reform noch nicht gekommen? Die letzte Frage hätte nur der Erfolg beantworten können; doch kam es gar nicht zu dem praktischen Versuch. Schon nach zwei Jahren, am 27. Oktober 1810, entkleidete die veränderte Bestimmung der Verfassung das Theater wieder der Würde, die es noch gar nicht hatte geltend machen können, und rangierte es unter die öffentlichen Anstalten „zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen“. Die Aufsicht wurde der Polizei übertragen; mit Ausnahme der „Theater in den Residenzen, welche in Absicht auf ihre Direktion vom Hofe resortieren“ sollten. Dem Kultusminister ward nur „anheimgestellt, falls er in Absicht auf das Theater Bemerkungen zu machen habe“, solche dem Staatskanzler oder dem Polizeichef mitzuteilen.

Die Art und Weise, wie das preußische Kultusministerium und die entsprechenden Behörden der anderen deutschen Staaten in den kommenden Jahren, namentlich in den nächsten nach dem Pariser Frieden, „solche Bemerkungen in Absicht auf das Theater“ zur Geltung gebracht haben, vereinfacht die nachträglich oft aufgeworfene Frage wesentlich, ob die damalige Vereitelung der Reform zu beklagen ist: das Theater wäre unter der Fürsorge der diese Ressorts bekleidenden Staatsretter gewiß in keinem Sinne besser gefahren. Iffland hatte also wohl, wenn auch nicht die künstlerische Moral, so doch die Klugheit auf seiner Seite, als er der staatlichen Verwaltung mißtraute und lieber Hofbeamter bleiben wollte. Das Publikandum von 1808 wäre nur im Rahmen der damals angebahnten Verfassungsreform von 1809 von kultureller Bedeutung gewesen; unter der Herrschaft der Reaktion war, was es in Aussicht stellte, geschenkt wie gehenkt. —

Die Verfügung von 1810 wurde durch die am 11. September erlassene „Gewerbeordnung“ ergänzt: zum Betrieb eines Theaters bedurfte der Bewerber

eines Gewerbescheins, der ihm nach Befürwortung des „allgemeinen Polizeidepartements“ erteilt wurde und auf bestimmte Zeit und nur für den Ort seiner Gültigkeit ausgestellt war. Der Nachweis irgendwelcher Befähigung wurde nicht gefordert; die Erteilung des „Privilegiums“ stand im freien Ermessen der Polizeiverwaltung. Bis in die Mitte der vierziger Jahre blieb diese Bestimmung, die auch von den anderen deutschen Staaten mit unwesentlichen Änderungen angenommen wurde, in Geltung. Während dieses Zeitraums fiel die dereinst dem Nationaltheater zugedachte Aufgabe völlig den Hoftheatern zu, die annähernd überall die Organisation des Berliner Instituts empfingen oder beibehielten. Wo später konstitutionelle Verfassungen durchgeführt wurden, bewilligten die Landtage gewöhnlich die für die Hoftheater angemessenen Subventionssummen als zu den Zivillisten der Fürsten gehörig. Man erkannte damit zwar eine staatliche Verpflichtung dem Theater gegenüber an, gab im übrigen aber jedes Bestimmungsrecht über die Gestaltung dieser Institute unbedenklich aus der Hand.

Nur in Württemberg ist einmal der Versuch gemacht worden, das Theater als wirkliche Staatsanstalt zu führen; die schwäbischen Stände übernahmen das Stuttgarter Hoftheater 1816 auf den allgemeinen Etat. Auch dort blieb man jedoch auf halbem Wege stehen: statt auch eine dem Staat unterstellte Leitung einzusetzen, ließ man dem nur dem Hof verantwortlichen Indentanten alle Machtbefugnis. Und als dieser nach drei Jahren den Ständen eine Rechnung über einen Fehlbetrag von 115000 Gulden präsentierte, zogen sich die Landesvertreter schleunigst aus dem unsicheren Geschäft wieder zurück, bewilligten aber dem König für sein Hoftheater einen jährlichen Zuschuß zur Zivilliste von 50000 Gulden. Aus einem anderen der damaligen Landtage erzählt Riehl einen die Zeit gut beleuchtenden Zug. Ein Nassauer Abgeordneter erklärte in der Kammer, für einen Staatszuschuß zum Wiesbadener Theater könne er nicht stimmen, auch nicht, weil es sich um die Erhaltung einer Kunst- und Bildungsanstalt handeln solle; Wiesbaden besitze ja schon am meisten Kunst und Bildung im ganzen Lande. Er werde für einen Staatszuschuß zu haben sein, wenn man das Theater dorthin verlege, wo am wenigsten „Kunst und Bildung“ sei, — auf den Westerwald! Der brave Volkstribun hatte ja nicht ganz unrecht in seiner bitteren Empfindung: daß die Volkskraft immer nur dazu dienen sollte, die menus de plaisir der Hofhaltungen zu bereichern, während doch sonst lediglich der Polizeibüttel das Interesse der Regierungen für künstlerische Kultur bewies.

So war die Entwicklungslinie des Theaters nunmehr weiter durch die Stellung fest umschrieben, die man dieser Anstalt in den neuen Verfassungen gegeben hatte: an den Hoftheatern war die Kunstpflege den persönlichen Neigungen der Fürsten anheimgestellt; in den Nichtresidenzen überließ man das Theater der freien Spekulation. In dem einen wie im anderen Falle entschied

die Willkür über sein Geschick, denn eine das künstlerische Gedeihen irgendwie verbürgende Verpflichtung hatte das Gesetz nicht vorgesehen. Erkannte ein Theaterleiter eine solche, so tat er es aus eigener Initiative und nicht selten auf eigene Gefahr, ob ihm diese nun als Bankrott oder als Ungnade des Fürsten drohte. Es mußte immer und überall viel zusammenkommen, wenn solch ein veredeltes persönliches Wollen einmal durchaus glücken sollte: ästhetische und technische Fähigkeiten, ein lauterer, dem in der Sache liegenden Ideal zugeschworener Charakter, sicherer Rückhalt in den wirtschaftlichen Verhältnissen oder in der Gunst der Auftraggeber und endlich die seltene Fähigkeit, im stürmischen Meer einer durchaus verwirrten öffentlichen Meinung festen Kurs zu halten.

Die Hoffnungen, die man in diesem Sinn auf die Hoftheater setzte, schlugen bald in eine erbitterte Enttäuschung um. Als die Fürsten nach den Befreiungskriegen ihre Anschauungen über die Volksemanzipation berichtigten, starb in dieser Region der für das Nationaltheater begeisterte Idealismus rasch ab. Allerdings hielt man ja daran fest, daß das Theater eine wichtige Rolle zur Bildung des öffentlichen Geistes durchzuführen habe, aber diese durfte man fürderhin kaum mehr Leuten anvertrauen, die, wie alle Künstler und Literaten, mehr oder weniger dem revolutionären Geist anhingen. Das Amt eines Theaterleiters forderte künftighin erprobtere Stützen des Staates: Mut und Entschlossenheit, die Ordnung im Dienst aufrecht erhalten und den stets unberechenbaren Neigungen des Publikums fest entgegentreten zu können, — das war jetzt die Aufgabe. Dazu taugten nur Männer, die im Beamtentum, oder besser noch in der Armee herangebildet waren, die in ähnlichen Verhältnissen Geschicklichkeit und Treue erprobt hatten. Grillparzer, der als Beamter in Österreich frühzeitig Erfahrungen in dieser Staatsmoral gesammelt hatte, erläutert sie zutreffend: „Der Einsichtige und Wissenschaftliche ist oft unpraktisch und unschlüssig; nur der Tor und der Aufgeblasene ist zugreifend und rasch. Da aber im Staat die wichtigsten Geschäfte vorwärts gebracht werden müssen, so schicken sich die Vornehmen am besten dazu. Ihre Unfähigkeit zu denken, nennen die deutschen Großen Takt, und gewissenlosen Leichtsinn: Entschlossenheit". — Das scheint das Gesetz der Auswahl, das überall nun bei der Wahl von Theaterleitern beobachtet wurde, genau zu umschreiben.

Zudem war es von alters her Überlieferung in den Dynastien, sich bis zu einem gewissen Grade in höchst eigener Person mit den amüsanten Theaterangelegenheiten zu befassen; es kamen da Wünsche, Zu- und Abneigungen in Frage, die erfahrungsgemäß ein Bürgerlicher überhaupt nicht mit der nötigen Feinfühligkeit zu behandeln versteht. Der preußische Minister Graf von der Schulenburg hatte früher schon Anlaß gefunden, sich bei Iffland darüber zu beklagen, daß zu wenig hübsche Frauen und Mädchen am Berliner Theater

angestellt wären und um Abhilfe dieses Übelstandes ersucht, der gewiß nur der bürgerlichen Untertanenbeschränktheit Ifflands zur Last zu legen war. „Es fragt sich dann nur, Exzellenz, was aus dem Theater für ein Haus wird!“ — war des sonst doch leidlich diplomatischen Iffland Antwort gewesen.

Das ging wirklich nicht mehr; solche Einfalt war allenfalls nachzusehen gewesen, als die königliche Bühne durchzuhauen war durch die „schwere Not der Zeit“, als die Franzosen in Berlin die Herren spielten; aber nun war man doch wieder selber Herr im Hause und es sollte alles wieder seinen glanzvollen Gang gehen wie dreißig Jahre früher, wo auch ein maître de plaisir für die allerhöchsten Amüsements gesorgt hatte. Die Kurzsichtigkeit, einen bürgerlichen Direktor, einen Fachmann gar, an die Spitze der königlichen Institute zu stellen, wurde künftighin in Berlin nicht wieder begangen und auch sonst an fast allen Hoftheatern grundsätzlich vermieden. Der in irgend einer Kunst dilettierende Kammerherr, der schöngeistige Offizier, der lieber Leimfarbe als Pulver riechen mochte, das waren für das künftig herrschende System die geborenen Theaterfeldherren. Indessen sei nur gleich die Einschränkung ausgesprochen: daß sich auch unter fachmännischen Leitungen das Theater, nachdem ihm einmal der Charakter als „Bequemlichkeits- und Vergnügungsanstalt“ von staatswegen aufgedrückt war, schwerlich anders entwickelt hätte. Das Gute, was hier und dort einmal unter künstlerischer Leitung von Fachleuten ins Leben trat, ist stets nur äußerst kurzlebig gewesen; in der Zeit der Reaktion taugte ein ethischer künstlerischer Charakter in der Tat sogar am schlechtesten für die Ansprüche, die diese höfischen Vergnügungsanstalten erhoben.

Nach zwei Seiten hin hat das Institut der Kavalier-Intendanz dem Theater nicht gutzumachenden Schaden verursacht: es hat die Bühne der strebenden, aufrechten Dichtung, die es in ihren Schöpfern fort und fort mißhandelte, entfremdet und hat den Schauspielerstand, statt ihn zur Selbsterziehung anzuleiten und ihn als eine kräftige Genossenschaft wachsen zu lassen, in eine bedientenhafte Stellung gedrängt, in ein Ressentiment voll Ironie und Respektlosigkeit gegen den im Grunde unfähigen Führer, der General sein wollte und selbst keine Flinte abschießen konnte. Dann führte die Intendantenwirtschaft dem Theater ein sehr übles Element in ihrem Bureaukratentum zu. Nach außen hin erschien ja eine stattliche Entwicklung vollzogen: gegen den Zustand vor nur fünfzig Jahren bei irgend einem der Prinzipale, wo der farbensinnige Heldenspieler zugleich die Kulissen malte, Frau und Töchter des Direktors die Garderobe besorgten, wo der Chef, wie der alte Döbbelin, die Einnahme der Abendkasse fein säuberlich ins Schnupftuch band und damit in die Brasserie zog, — von dieser Idylle zu den königlichen Theatern in Berlin, Dresden, München, mit ihrem Drohnenstaat von Beamten, das bedeutete gewiß einen gewaltigen Wandel! Noch Iffland

hatte von einer schlichten Stube aus, wo ihm ein paar Schreiber zur Verfügung standen, sechzehn Jahre lang das damals vornehmste deutsche Theater geleitet; fünfzehn Jahre später brauchte die Beamtenschaft des Theaters ein eigenes geräumiges Haus. Allerdings pflegte Iffland sein Tagwerk um fünf Uhr in der Frühe zu beginnen und spät nachts erst zu beendigen; auch war er noch der Meinung gewesen, daß der Theaterleitung wesentlicher Teil vom Regietisch aus zu besorgen sei, nicht aus einem vierfach verbarrikadierten Kabinett, in dem der Intendant wöchentlich eine „Sprechstunde“ für die künstlerischen und geschäftlichen Fragen seiner Angestellten übrig hat. Bald jedoch war an allen Hoftheatern der — gewöhnlich sogar nur der Subalternenlaufbahn entsprossene — „Bureau-, Hof- oder Rechnungsrat“ ein weit einflußreicherer Berater seiner „Chefs“ als der nur mit seinem beschränkten Fachverstand ausgerüstete Regisseur.

In Berlin, unter dem Grafen Moritz von Brühl, der 1815 die Intendanz übernahm, trat dieser Bureaukratismus gleich in schroffen Formen zutage. Wenn Hardenbergs Wort: „Schaffen Sie mir das beste Theater in Deutschland, und sagen Sie mir dann, was es kostet“, so erfüllt werden sollte, lag die Ironie nicht weit. Bei dem geringen Maß von Preßfreiheit — unter dem fortschreitenden reaktionären Gebahren der Regierungen immer mehr noch eingeschränkt —, kam das Theater bald zur Stellung eines politischen Prügelknaben. An die wirklichen Machthaber traute man sich nicht heran; da schien so ein unseliger Hoftheaterintendant wie dazu bestimmt, den ganzen aufgesammelten Groll der demokratischen Opposition auf sich zu nehmen: hier wenigstens war die schärfste Kritik möglich, ohne ihre Urheber in gefährliche Berührung mit den Hochverratsparagraphen zu bringen. Wie das Theater zur Förderung der politischen Illusionen diente, diente es auch, politischen Unwillen gefahrlos abzuladen. Im Volkswitz fand die am Bureaukratismus geübte Kritik ein lebhaftes Echo; man behauptete damals, es wären besondere Inspektoren für die „rechten“ und für die „linken“ Stiefel am Hoftheater angestellt worden. Die Regisseure sanken, in ihren Absichten stets durchkreuzt, ohne Autorität, von jedem Bureauschreiber geringschätzig behandelt, unter diesem Regime bald auch zu mißliebigen Exekutivbeamten herab, die allen Einfluß auf die Schauspieler einbüßten, oder, wenn sie ihr künstlerisches Temperament nicht beugen lassen wollten, sich in fortwährende Konflikte mit der Beamtenschaft verwickelt sahen. Pius Alexander Wolff und Ludwig Devrient, die beiden bedeutendsten Künstler unter Brühl, die diesem Amt sich unterzogen, schüttelten es nach wenigen Jahren, angeekelt und durch die unablässigen Reibungen in ihrer Gesundheit erschüttert, wieder ab. Wie hier, so ging es an den meisten Hofbühnen: in die Regieämter strebte schließlich nur noch die gehorsame Mittelmäßigkeit.

Am schlimmsten waren unter diesem Regime die Dichter dran, die vom

deutschen, vom preußischen Bureaukratismus besonders, doch überhaupt nur als Leute von verfehltem Beruf angesehen wurden. Die Annahme eines Stückes war immer eine von unzähligen Intriguen abhängige umständliche Staatsaktion und mußte als eine Huld empfangen werden, die um so höher zu bemessen war, je mehr literarischen Wert die Arbeit ansprach: denn je ernsthafter der Dichter, desto verdächtiger erschien er.

Ganz und gar unwürdig aber ging es an den Stadttheatern zu, die als kaufmännische Objekte dem Pachtvertrieb anheimgefallen waren. Da keinerlei Befähigungsnachweis verlangt wurde, nur Geld oder Kredit den Ausschlag bei der Erteilung der Konzession gab, kamen nur selten Fachmänner in die Direktionen, dafür um so mehr dem Bankrott zusteuernde Kaufleute, Kommissionäre, Agenten, Pferdehändler und besonders Gastwirte, die gewandt die sich darbietende Spekulation an sich zu reißen verstanden. Es war noch der günstigere Fall, wenn dilettantische Eitelkeit diese halbverdunkelten Existenzen dem Theater zutrieb, der günstigste, wenn ein solcher Direktor die eigentliche Leitung einem tüchtigen Regisseur überließ und sich mit dem Nimbus seiner wichtigen öffentlichen Stellung begnügte. Die Kunst war nicht selten besser dabei aufgehoben; nur daß der Regisseur, wenn er oft auch künstlerisch freier schalten konnte als seine Kollegen an den Hoftheatern, fast immer mit der Unzulänglichkeit der Mittel zu kämpfen hatte, die aufzubessern der Erwerbssinn des Unternehmers sich selten bequemte. In nur wenigen Städten waren die Nationaltheater von ständischen Korporationen oder Aktiengesellschaften übernommen worden, die unter städtischer Kontrolle standen. Bei dieser Organisationsform besorgt die Stadt die wirtschaftliche Verwaltung, während ein angestellter Fachmann die künstlerische Leitung versieht. Diese Einrichtung entsprach also etwa den Grundsätzen der angebahnten kommunalen Selbstverwaltung und dem nicht zur Anwendung gelangten Theaterstatut der Humboldt-Steinischen Reform; sie wurde darum in der Folge immer wieder sehr empfohlen. Auch war sie zweifellos der relativ glücklichste Ausweg aus der durch die Gesetzgebung bewirkten künstlerischen Anarchie; nur daß auch hier alles Gelingen von den künstlerisch-sittlichen Qualitäten der Kommissionen, von Charakter und Fähigkeiten der angestellten Leiter abhing und davon, ob zwischen diesen beiden Gewalten für die Dauer Harmonie herzustellen war. Ein gesunder Zustand war und ist auch hier immer die seltene Ausnahme. Wo Majoritäten in Sachen der Kunst zu entscheiden haben, kommt es gewöhnlich, statt zu freien Kunsttaten, nur zu Kompromissen. In den Kommissionen machen sich gern, gerade dem Theater gegenüber, — das man doch selten ganz ernsthaft und ethisch nimmt, wie etwa die Politik —, persönliche Eitelkeit, dilettantisches Interesse der einen, kunstfeindlicher Spekulationstrieb der anderen geltend, samt all den kleinlichen Menschlichkeiten, die nun einmal selbst im winzigsten parlamentarischen Gebilde wuchern. Auch hier gibt es

Faktionen und Nebenregierungen, die sich bekämpfen; und nicht selten ist bei ausbrechenden Krisen oder Obstruktionen der angestellte künstlerische Leiter das Opfer, — sei es nun, daß er sich allzuwillig den Kompromissen unterordnet und so die Sache der Kunst verrät, oder daß er seinen künstlerischen Eigensinn durch zeitige Enthebung von seinem Amte zu büßen hat. Dieser Organisation fehlt die dritte, höhere Instanz, wie sie Humboldt in der Behörde des Kultusministeriums vorgesehen hatte.

Die überwiegend traurigen Erfahrungen, die an den aus der neuen Theatergewerbeordnung herausgewachsenen Instituten gemacht wurden, haben für lange Zeit die Frage nach einer glücklicheren Regelung dieser Verhältnisse im Fluß erhalten. Dabei hat die theoretische Dramaturgie immer ein wenig die Rolle des Don Quixote gespielt. Ein Blick auf die anderen europäischen Staaten, auf die besonders, die sich einer besseren Zentralisation als Deutschland erfreuten, lehrt, daß der Theatergesetzgebung wohl überhaupt nicht jene ausschlaggebende Bedeutung zukommt, die man ihr, von illusorischen Wünschen für eine künstlerische Kultur getragen, beimißt; daß sie mehr ein Symptom als eine Gewähr ist. Gegenwärtig herrscht Theaterunfreiheit, das heißt ein freilich die verschiedenste Handhabung zulassendes Privilegiensystem im absoluten Rußland, in den Verfassungsstaaten Österreich und Schweden-Norwegen, in einer gemilderten Form auch in England; dagegen besteht eine kaum mehr beschränkte Theaterfreiheit im Deutschen Reich, in Frankreich, Italien und Belgien. In welchem dieser Länder wollte man sich getrauen, gegründete Rückschlüsse auf den inneren Zusammenhang ihrer Theaterverfassungen und ihrer Theaterkulturen zu ziehen? Die Rassenbegabungen und der Charakter der sozialen Entwicklung hat in diesen Staaten das Theater weit mehr bestimmt als alle oft wechselnden Versuche der Gesetzgebung. Es entspricht indes bekanntlich deutscher Gepflogenheit, den „Racker Staat" für alle Mängel, an denen wir leiden, verantwortlich zu machen, und so konnten bei den großen Hoffnungen, die wir immer auf das Theater setzten, die Kämpfe für und gegen die Theaterfreiheit nicht ausbleiben.

Der erste Staat, der mit dem alten Privilegiensystem brach, war Frankreich, wo die Revolution ihm ein Ende machte. Das Dekret des Konvents vom 13/19. Januar 1791 gab volle Theatergewerbefreiheit. Wie die aussah, erläutert ein Erlaß derselben Regierung vom 2. August 1793, der verfügte, daß jedes als voll angesehene Theater dreimal in der Woche je eins der Dramen: ‚Brutus', ‚Wilhelm Tell', ‚Cajus Gracchus', oder ähnliche, die Revolution verherrlichende aufzuführen hatte. Das Dekret Napoleons vom 8. Juni 1806 hob dann die Theaterfreiheit wieder auf und ein Jahr später ordnete der Kaiser die Schließung einer ganzen Reihe der Pariser Theater an, ohne den dadurch Betroffenen eine Entschädigung zuzugestehen. Während der Restauration teilte man wieder höchst liberal Privilegien aus und rief

so die früher schon erwähnte Menge der Boulevard-Theater ins Leben. Das zweite Kaiserreich gab sogar volle Theaterfreiheit, erließ dafür aber eine strenge Konzessionsordnung für das Genre der Caféchantants. In der letzten Republik hat sich abermals eine andauernde Bewegung gegen die Theaterfreiheit geltend gemacht. Das alles hat jedoch die französische Theaterkunst nur ganz unwesentlich beeinflußt; um so mächtiger spiegelte sich dafür immer in Frankreichs Bühnenkunst jeder Wandel in der sozialen Herrschaft, gleichviel, ob das Theater gerade frei oder gefesselt war. Die Maßnahmen, diese sozial bedeutsamen Äußerungen der Schaubühne zu beeinflussen, lagen darum den Regierungen immer viel näher, als für das wirtschaftliche und künstlerische Gedeihen der Theater durch die Gesetzgebung zu sorgen. Die einzige triftige Theaterfrage für die Regierungen ist allezeit die Theaterzensur.

Bei der Betrachtung der Theaterzensur erscheint die Geschichte wieder einmal als die große Meisterin der Ironie. Denn ursprünglich sollte dieses so viel verwünschte System überall dazu dienen, die künstlerisch-nationalen Ziele der Theater sicher zu stellen: so schon in Griechenland, wo Lykurg jede Abweichung vom Wortlaut der Dichter unter Strafe stellte, wo später, den künstlerischen Charakter des Theaters gegen die Übergriffe der sozialpolitischen Komödie zu schützen, die Darstellung in der Zeit lebender Personen verboten wurde. Die Römer dagegen kannten keine Theaterzensur; sie faßten diese Künste ganz brutal auf. Überflüssig war die Zensur ferner im Mittelalter, so lange die Geistlichen selbst Dichter und Spielleiter waren. Erst nach der uns bekannten Wandlung der Mysterien in Volksspiele erschien sie nötig und wurde in ihrer frühesten modernen Form im Jahre 1477 vom französischen Parlament verfügt. Nun folgten immer neue Schutzmaßregeln gegen Übergriffe der Bühne, bis Ludwig XIV. endlich im Jahre 1706 eine förmliche Zensurbehörde ins Leben rief, die von Robespierre aufgehoben, vom Konvent nach zwei Jahren aber schon wieder eingesetzt wurde. — In England gab es schon unter Elisabeth eine Zensur, die jedoch bald in Verfall geriet, weil sie in Ermangelung eines Theaters überflüssig wurde; Walpole stellte sie im Jahre 1737 für London und die königlichen Residenzen wieder her und „formell" besteht sie dort auch heute noch. — In Deutschland war für die Theaterzensur erst ziemlich spät Bedürfnis; so lange die Volksschauspiele blühten, übten die Städte Hausrecht, wenn die Belustigungen in Unfug ausarteten, in den Schulkomödien die Rektoren. Als die Berufstheater der wandernden Komödianten aufkamen, kümmerten sich Fürsten und Staat, wie wir wissen, nicht sonderlich um deren Treiben und erst Maria Theresia sahen wir — im lykurgischen Sinne — die Zensur wieder einführen, worin ihr gegen das Ende des Jahrhunderts die anderen Staaten allmählich folgten. Nach seiner Verwaltungslehre wollte auch Freiherr von Stein die Theaterzensur beibehalten wissen. Dies in kürzesten Linien die Geschichte dieses Instituts.

Die Theaterzensur der modernen Staaten weist zwei Richtungen auf. In Österreich und in den früheren italienischen Staaten sollte die Zensur direkt verhüten, daß gewisse politische, religiöse und soziale Einrichtungen auf der Bühne beleuchtet würden. Das Register der verbotenen Stoffe war reichlich lang und man fragt etwas betroffen, was der dramatischen Kunst übrig geblieben ist, wenn alle Staatsinstitutionen, das Königtum, die Behörden, das Parlament, die Gesetze, Religion und Konfessionen, Anstand, sogar ganz allgemein Moral und Grundsätze der gesellschaftlichen Ordnung, die Ehe sowie endlich Vorgänge aus dem Leben Gegenwärtiger nicht berührt werden durften. Ohne Leisten, Leder, Zwecken, Pech und Draht kann man nicht gut einen Stiefel machen; ungefähr aber verbot doch dieses System so ziemlich alles, was eigentlicher Stoff zum Drama ist. Ein solches Ungetüm war mit der Zeit aus der weisen Absicht der österreichischen Kaiserin herausgewachsen und im Einklang mit diesem Gesetz machte 1794, in ihrem Aufruf an die deutschen Schriftsteller, die Wiener Oberdirektion bekannt, daß sie erstens nie ein Stück annehmen werde, „das den guten Sitten zuwider ist, welche durch das Theater gefördert, nicht umgestürzt werden müssen“ und zweitens würde „sie jedes Schauspiel verwerfen, das anstößige politische Grundsätze predigt und auch nur von ferne dahin zielet, die heiligen Bande zu zerreißen, welche die Bürger an den Staat binden“. „Denn“, so fügt die erleuchtete Behörde hinzu, „in diesen Zeitläufen ist hierin die größte Sorgfalt zu empfehlen“.

Das andere, das französische System, das auch in Preußen wie später endlich auch in Österreich Anwendung fand, will nicht den Inhalt eines Dramas, sondern seine „mögliche Wirkung auf das Publikum“ ins Auge gefaßt wissen. An sich schließt das in Preußen geltende Zensursystem außer den durch das Strafgesetz schon bedrohten Delikten, — wie Beleidigung, Aufforderung zum Hochverrat, Beschimpfung einer anerkannten Religionsgesellschaft, die Vornahme unzüchtiger Handlungen —, ausdrücklich nur die Darstellung auf der Bühne von Mitgliedern des königlichen Hauses und der aus den biblischen Geschichten entnommenen Stoffe aus. Da jedoch das französisch-preußische System der Aufsichtsbehörde das Recht einräumt, schon die „mutmaßliche“ Wirkung zu bemessen und im Sinne dieses Bemessens „präventiv“ zu verfahren, stellte sich dieses System immer dann als das schlimmere heraus, wenn die Zensoren, unter irgend welchem Wind des politischen Wetters, kurzsichtig, ängstlich oder böswillig waren. Wenn dann gar der heute zu hohen Ehren gekommene juristische Begriff des „groben Unfugs“ den „präventiven“ Verboten einer Aufführung oder der Verstümmelung des Textes zur einzigen Begründung dienen darf, dann entbindet natürlich der präventive Charakter des Gesetzes die Zensoren jeder eingehenden Motivierung der Verbote grundsätzlich und von Rechts wegen. Ist die Zensur des Gegenständlichen im ersten System eine Kugelkette, die dem Theater jede freie Bewegung wehrt, so ist die Präventiv-

zensur ein Damoklesschwert, das verhängnisvoll über jedem Drama schwebt. Die Theaterleiter sehen jedoch das zweite Übel als das kleinere an, ja wohl selbst als eine Wohltat, weil die nicht erteilte Erlaubnis einer beabsichtigten Aufführung immer noch nicht den Schaden anrichtet wie das plötzliche Verbot eines bereits gespielten Stückes.

Die Hoftheater waren und sind zumeist heute noch der Zensur nicht unterstellt; von den Spitzen, die man ihnen gab, verstand es sich von selbst, daß sie päpstlicher noch als der Papst verfahren würden, zumal ihnen ihr Publikum neben den öffentlichen noch hundert private Rücksichten auferlegte: die Personen der fürstlichen Häuser selbst, der Adel, das Beamtentum und namentlich die zartbesaiteten Gemüter des weiblichen Familienanhangs dieser Stände machten ihnen eine besondere Rigorosität zur Pflicht. Das Wiener Burgtheater heißt deshalb heute noch im Volksmund „das Komtessentheater". Bevor jedoch dieses würdige Institut aus eigener Schamhaftigkeit sich diesen vornehmen Titel verdiente, hatte es eine strenge Schule durchzumachen. Gerade in Wien wuchsen die wunderlichsten Blüten, die im reichen Herbarium der Zensurdummheiten aller Zeiten zu finden sind. Zeitweilig war der Wiener Schauspieler gehalten, „bei eigener Verantwortung solche Stellen in den Rollen, die seine eigene Klugheit für bedenklich erkenne", abzuändern. Das Wort „beten" durfte auf der Bühne nicht ausgesprochen, Geistliche durften auf ihr nicht dargestellt werden; anstatt „Gott" war „Himmel" zu sagen und selbst nur die Orgel auf den unheiligen Brettern zu spielen, war verboten. Ein guter Teil dieser Vorschriften ging übrigens an die meisten süddeutschen Theater über. Als im Jahre 1819 endlich die Regisseure des Burgtheaters den Nathan Lessings zu ihrem Benefiz geben durften, erschien der Patriarch als „Komthur der Hospitaliter" und der Klosterbruder als dessen „Diener". In Schillers Jungfrau, die als schlichte „Johanna d'Arc" burgtheaterfähig wurde, duldete man das zweideutige Verhältnis des Dauphins zu seiner schönen Agnes nicht; die Geliebte mußte des Königs angetraute Gattin sein; Graf Dunois durfte sich nicht als einen Sohn der Liebe rühmen, er wurde in alle Ehren eines legalen Vetters des Königs eingesetzt. Ja selbst gegen die unmütterlichen Gefühle der Königin Isabeau protestierte der auf harmonische Familienverhältnisse bedachte Zensor und wandelte die Mutter in eine Schwester des Dauphins um. Näher hätte wohl gelegen, sie zur Tante des Königs zu machen, doch diesen Verwandtschaftsgrad hatte man schon in ‚Kabale und Liebe' verbraucht, wo aus dem Präsidentenvater ein „Onkel" des Ferdinand wurde. Wie erschütternd muß Ferdinands Drohung im Finale des zweiten Akts gewirkt haben: „Es gibt eine Gegend in meinem Herzen, wohin das Wort „Onkel" niemals gedrungen ist; rühren Sie nicht an diese!" — In solcher Entstellung kamen mehr oder weniger alle deutschen Klassiker sehr verspätet auf die Bühne des Burgtheaters, nachdem man sie häufig doch schon den Volksbühnen überlassen hatte, wo sie nicht minder

grausame Verstümmelungen unkünstlerischer Art erdulden mußten. Doch haben wir keinen Anlaß, heute vornehm auf die Zeiten solcher Barbarei herabzusehen; hundert Jahre später hat die preußische Zensur häufig genug gezeigt, daß die Entwicklung zum Rechtsstaat und das Streben nach künstlerischer Kultur an ihr spurlos vorübergeschritten sind. In der Begründung des Verbots von Paul Heyses ‚Maria von Magdala' nannte, 1903, das preußische Oberverwaltungsgericht die in dem Drama verwendeten erotischen Motive „die niedrigsten, verwerflichsten menschlichen Triebe" ...

Unter solchen reaktionären Maßnahmen hatte die josephinische Schöpfung des Wiener Nationaltheaters mehr und mehr von ihren idealen Zielen sich entfernt. Natürlich war auch hier die wirtschaftliche Frage allmählich ausschlaggebend geworden. Als Joseph das Ballett aus dem Nationaltheater verbannte, glaubte weiser Rat warnen zu sollen, da das Publikum doch zu sehr an diese „Zerstreuung" gewöhnt sei; Joseph aber hatte geantwortet: „Nur so zu, sie werden schon kommen". Sie waren aber nicht gekommen und das Defizit war von Jahr zu Jahr gewachsen. Unter des Reformkaisers Nachfolger zeigten sich die inneren Verhältnisse des Theaters derart zerrüttet, daß dem Hof die Lust verging, sich direkt weiter mit der deutschen Nationalbühne zu befassen. Jahrelang allerdings schwankte man, die moralische Erbschaft Josephs durch arg entstellende Maßnahmen zu gefährden, aber endlich, im Jahre 1794, verpachtete man doch das Theater an den Hofbankier und K. K. Truchseß Freiherrn von Braun. Dieser hob die Josephinische Verfassung auf, stellte feste Regisseure an und berief August von Kotzebue zum Dramaturgen. Der vielgewandte Kotzebue räumte jedoch, von den Schauspielern in einem Kesseltreiben zur Strecke gebracht, schnell wieder das Feld, worauf Braun die Dramaturgenstelle an den Mann vergab, der im weiteren Verlauf der größte Wohltäter und der eigentliche Begründer des Burgtheaters in seiner heutigen Bedeutung werden sollte, an Joseph Schreyvogel. Vorläufig freilich mußte auch Schreyvogel nochmals zurücktreten, als Braun selbst im Jahre 1807, die Direktion niederlegte und ein Konsortium adeliger Herren an seine Stelle trat. Die Spitze dieser „Kavaliersdirektion" bildeten der Fürst von Eszterhazy, Fürst Lobkowitz als Leiter der Oper und Graf von Palffy als der des Schauspiels. Brockmann, Koch und Lange waren die Regisseure. Natürlich zeigten die hohen Herren wenig Ausdauer; bald blieb von ihnen nur Graf Palffy am Steuer, der zum Burg- und Kärnthnertortheater auch das Theater an der Wien übernahm und so, von 1814 ab, die drei Haupttheater Wiens unter seinem Szepter vereinigte.

Palffy berief Schreyvogel aufs neue als artistischen Sekretär und Dramaturgen in seine fruchtbare Tätigkeit. Schon 1817 indes unterlag auch diese Direktion den Schwierigkeiten der Dreitheaterwirtschaft. Das Burgtheater und das Kärnthnertortheater mußten wieder auf den Hofhalt übernommen

werden und empfingen nun die endgültige Organisation, — namentlich das Burgtheater — die diesen Instituten im wesentlichen heute noch eignet: der Oberstkammerherr von Wrbna wurde oberster Direktor, ein Hofrat Füljod amtierender, d. h. technischer Direktor und Schreyvogel behielt als Sekretär und Dramaturg die Führung der künstlerischen Geschäfte. Ein Unheil, das über die deutsche Oper in Wien hereinbrach, sollte dann dem Burgtheater vollends zum Segen werden: als im Jahre 1820 das Defizit wieder bedenklich angewachsen war, hielt der Kaiser, Franz I., „in Zeiten, wo die Untertanen unter dem Druck der Steuern seufzen", es nicht mehr für angemessen, die notwendigen Zuschüsse aus Staatsmitteln zu zahlen und entschloß sich, das Operntheater dem Italiener Dominik Barbeja zu verpachten, der gleichzeitig mehrere italienische Opernunternehmen — und auch eine blühende Spielbank in seiner Heimat unterhielt, — also einem Mann von vielen Graden. Die Entwicklung der deutschen Musikpflege ohne Zweifel schwer erschütternd, war diese Abtrennung des Operntheaters vom Nationaltheater für dieses doch von unschätzbarem Vorteil; nur so kam das Burgtheater endlich zu wirtschaftlicher und künstlerischer Selbständigkeit. Eduard Devrient sagt von diesem kulturgeschichtlich bedeutsamen Vorgang: „Zum erstenmal war es damit in Deutschland erreicht, eine Bühne ganz dem Kern der Dramatik — der Kunst: Menschen und menschliche Taten und Schicksale dem Geiste und der Wahrheit nach darzustellen — angewiesen zu sehen". Die Verwaltung konnte ihre Kräfte nun auf das eine Gebiet konzentrieren; die nur zweifelhafte Vorteile bietende Doppeltätigkeit der Künstler als Schauspieler und Opernsänger hörte auf. Vor allem aber nahmen hier nun einmal die Reibungen ein Ende, die an fast allen anderen Hoftheatern durch das Zusammenkoppeln von Oper und Schauspiel, bis in die Gegenwart, die Zustände verwirrten.

In München, wohin der Kurfürst Karl Theodor, bei seiner Übersiedelung vom Neckar an die Isar, etwas von dem hochgemuten Theatergeist der Mannheimer Schule verpflanzt hatte, war 1797 der Dichter des ‚Otto von Wittelsbach', Freiherr von Babo, Intendant geworden und hatte sich den Mannheimer Heinrich Beck als Direktor an die Seite berufen. Als dieser nach einem Jahre schon starb, trat der Regisseur Heigel an seine Stelle, der das Theater zu anerkannter Tüchtigkeit emporarbeitete. Babos Nachfolger wurde von La Motte, ein Intendant, wie er selten zu finden ist; denn von ihm wird gerühmt, „daß er jede bedeutende Vorstellung von Anfang bis zu Ende selbst angeordnet und ein glückliches Erfindungstalent für phantastische Aufgaben der Bühnenkunst besessen" habe. Von 1824 bis 1833 stand Freiherr von Poißl an dieser Stelle, wieder ein künstlerisch begabter Edelmann, der fleißig Opern komponierte. Von ihm ist die früheste Idee des nachmaligen Deutschen Bühnenvereins ausgegangen: die Vorstände der deutschen Theater sollten sich vereinigen, jährlich sechs Opern bei geeigneten Komponisten fest zu

bestellen, um so der deutschen Musik aufzuhelfen. Der Verdacht liegt freilich nicht fern, daß der Intendant da ein bischen mit der Seele des Monsieur Josse bei Molière dachte — nämlich an seine eigenen Opern.

Auch in Stuttgart war 1801, unter Herzog Friedrich, das Theater als Hoftheater mit Intendanzleitung wiederhergestellt worden. Als der Herzog die Königswürde empfing, wünschte er seiner Bühne einen diesem Rang entsprechenden Aufschwung, den der neue Intendant, Baron von Wächter, herbeiführen sollte. Den lockten die Lorbeern Dalbergs und er begründete eine ganz absonderliche Theaterschule: aus dem Landeswaisenhause entnahm er summarisch fünfzig bis sechzig Waisenkinder, die er zu Sängern und Schauspielern ausbilden ließ. Kein Geringerer als Eßlair wurde zum Leiter dieser „Akademie“ berufen, die natürlich als ein echter Schwabenstreich scheiterte. Immerhin dauerte es sechs Jahre, bis man im Geburtslande Schillers zu der Einsicht kam, daß zwischen Melpomenes Tempeldienst und einer Zuchtanstalt für Musterrindvieh dennoch gewisse Unterschiede obwalten.

Das günstigste, was unter der Hoftheater-Ägide die deutsche Kunst sich zu erobern vermochte, war fast immer nur ein reicheres sonntägliches Gewand für das Aschenbrödel des deutschen Dramas. So stattete auch in Darmstadt der Großherzog 1809 sein Theater auf das glänzendste aus und nahm, sich namentlich der großen Oper zuneigend, persönlich intimen Anteil an dessen Leitung. In Kassel war unter „König Lustik“ das deutsche Schauspiel aufgehoben worden und dafür eine glänzende französische Oper und ein ebensolches Schauspiel, nebst einem verschwenderischen Ballett eingerichtet worden. Die Verhältnisse hatten das erlaubt. Nach der Heimkehr des Kurfürsten aber formierte man aus den beaux restes ein Hoftheater nach der üblich gewordenen Schablone. Zu einer gewissen Bedeutung gelangte das Kasseler Theater, als 1821, unter der Intendanz des Oberpolizeidirektors Manger, Ludwig Spohr als Direktor der Oper berufen wurde.

Verhältnismäßig spät kam die alte Theaterstadt Dresden zu einem deutschen Hoftheater. Mit dem Jahre 1816 hörten die Wanderfahrten der sächsischen Hofkomödianten nach Leipzig auf, da dort ein eigenes Theater begründet worden war; von da ab befestigte sich in Dresden die Organisation, die das deutsche Schauspiel mit der Kapelle und der italienischen Oper unter eine königliche Direktion vereinigte. Die deutschen Darsteller hatten von nun an auch für deutsche Opern zu sorgen; diese neben den italienischen emporzubringen, wurde von Prag Karl Maria von Weber berufen, der seine Mission, obwohl unter hemmenden Einflüssen, in kurzen Jahren doch so glänzend durchführte, daß von ihm und von Dresden aus die deutsche Opernkunst ihre neue Entwicklung nahm. Der erste Generaldirektor des Dresdener Hoftheaters war Graf Vitzthum von Eckstädt; der dramaturgische Herrscher aber der früher schon erwähnte Theatersekretär Winkler, genannt Theodor Hell.

Vitzthum wurde 1819 durch den Kammerherrn von Könneritz abgelöst, der vom Grafen Brühl in Berlin die bureaukratische Theaterverwaltung absah und nachahmte, welche Erbschaft dann der 1824 ans Ruder gelangende Hofmarschall von Lüttichau würdig zu wahren wußte. Lüttichau war bisher Oberforstmeister gewesen; doch mochte ihm auf der Jagd in der sächsischen Schweiz dramatisches Hochwild selten vor die Büchse gekommen sein. Er glaubte daher gut zu fahren, wenn er sich die anerkannteste Autorität der Zeit als dramaturgischen Beirat wählte: Ludwig Tieck. Tiecks Wirksamkeit war, wie schon erörtert, nur gering; doch lag das weniger an seinem romantischen Eigensinn als vielmehr daran, daß unter jeglicher Hoftheaterorganisation nach preußischem Muster für das Wirken eines Dramaturgen überhaupt kein Raum ist. Das Elend war ja eben, daß sich nie und nirgends am deutschen Theater ein künstlerischer Geist selbständig mit der Praxis des Lebens auseinandersetzen und an ihr seine Theorien berichtigen konnte. Zudem aber beging Tieck, wie nach ihm noch manche seiner Kollegen, wie vor ihm schon Lessing, den naiven Fehler, das öffentlich kritisieren zu wollen, was er selbst zu gestalten berufen war. Das gab natürlich Anlaß zu zerstörenden Reibungen zwischen allen Faktoren.

Unter den ständischen und städtischen Instituten, die sich zu jener Zeit befestigten, steht das Prager Deutsche Landestheater obenan. Der tüchtige Regisseur Johann Karl Liebich bekam dort die Leitung im Jahre 1798 und hob die Bühne zu „epochemachender" Bedeutung, als er, 1806, die italienische Oper auflöste und an ihre Stelle die deutsche setzte, die erste in größerem Stil. Auf gesicherter wirtschaftlicher Grundlage entwickelte sich in Prag noch einmal ein patriarchalisches Künstlerverhältnis von liebenswürdigem, gesundem Geist. Die deutsche Bevölkerung der Stadt hielt das Theater wert als einen der wichtigsten Dämme gegen das Vordringen der tschechischen Nationalität. Nach Liebichs Tod jedoch stellte sich sofort ein Rückschritt ein. Seine Witwe war in die Pacht eingetreten und 1825 schon konnte auf der Prager Bühne, die bahnbrechend für deutsche klassische Kunst vorangegangen war, die Familie Ravel in Pantomimen und „Tänzen auf dem gespannten Seil" bewundert werden. So hat man bei der Betrachtung des deutschen Theaters, unter welcher Form der Administration man es auch antreffe, recht oft Gelegenheit, sich der Richtigkeit des Canningischen Wortes zu erinnern: men, not measures, — in das er kühn das immer gebräuchliche und immer lieber geglaubte: measures, not men umwandelte.

In Breslau war 1797 ein Nationaltheater auf Aktien gegründet und einem Komitee die Leitung übertragen worden. Professor Rhode und später Regierungsrat Streit erhoben das Institut zu literarischer Bedeutung; der Historiker Raumer nahm Anteil an ihm und in dem Lebenskünstler Karl Schall besaß es einen geschickten Hausdichter, wenn auch nicht gerade einen von

vornehmem Geschmack. Dort entwickelte sich der genialste Schauspieler dieser Periode, Ludwig Devrient. Wirtschaftliche Schwierigkeiten suchte man 1813 durch Aufhebung der Oper zu bewältigen, was freilich nicht gelingen wollte. Immerhin behauptete das Theater sich gegen den stets oberflächlicher werdenden Geist des Publikums auf einer achtbaren künstlerischen Stufe, bis man, der Mode der Zeit folgend, ihm in dem Baron von Foskade einen wirklichen, cavalièren Intendanten fand. Von da ab ging es in rapidem Tempo abwärts. Zum Verfall des Breslauer Nationaltheaters trug ein Mann wesentlich bei, der sonst dem deutschen Theater auch manche Förderung gebracht hat, der, einer der anregendsten Geister der Zeit, noch heute vom bunten Schimmer seines reichen Lebens verklärt erscheint: Karl von Holtei. Dieser liebenswürdige Literaturvagabund war ein rhapsodisches Genie ersten Ranges, eine Romantikererscheinung von fesselndem Reiz, Poet, Romandichter, Vorleser, Schauspieler und Lebenskünstler in einer Person und immer gleich erfolgreich in allen diesen Rollen. Nur der ernsthaften Maschinerie eines Theaters durfte er nicht zu nahe kommen; dann gab es fast regelmäßig ein Unglück. Als Theaterleiter fehlte ihm Ernst und Ausdauer; auch als Regisseur und Dramaturg lebte er nur von bestechenden Improvisationen. In Breslau wurde ihm eine der Episoden der in seinen ‚Vierzig Jahren‘ so lebendig beschriebenen „Theaterromantik“ verhängnisvoll. Er unterhielt mit der Gattin eines Kunstreiters, Tournière, ein zärtliches Verhältnis und um sich dem Manne, dem er so viel verdankte, erkenntlich zu zeigen, plante er eine große equilibristische Pantomime der Kunstreitergesellschaft auf dem Breslauer Stadttheater, in der auch das gesamte Personal der Bühne mitwirken sollte. Selbst seine Frau, die schöne und hochbegabte Luise Roger, wollte er neben seiner Geliebten, der Madame Tournière, der der Triumph galt, glänzen lassen. Das Breslauer Kunstpersonal widersetzte sich dieser Zumutung und es gab einen heftigen Theaterskandal, in dem Holtei eine recht traurige Rolle spielte. Von diesem Vorfall ab gewannen die bis dahin leidlich im Zaum gehaltenen Pöbelelemente der Stadt die Oberhand; die Offiziere der Garnison, die Studenten führten wüste Exzesse aus, die nicht nur den leider zu phantasievollen Dramaturgen stürzten, sondern auch den Boden der Theatereinrichtung so vollständig unterwühlten, daß nach kurzer Zeit das ganze Gebäude zusammenbrach. Von 1824 ab begann für Breslau die Ära der Verpachtungen, die das Theatertreiben der zweitgrößten Stadt der preußischen Monarchie bis zu den jüngsten Tagen so traurig kennzeichnet: ein fortwährender Wechsel von Ausbeutung und Bankrott. — Diese Episode ist hier nicht ohne Absicht neben die trüben Bilder der Hoftheatermisere gestellt; sie zeigt, wie auch ein Künstlergeist der romantischen Periode am Steuer eines Theaters sich gänzlich unfähig bewies.

Auf ähnlicher Grundlage wie das Breslauer wurde das Braunschweigische Theater von August Klingemann reorganisiert, von ihm auch in

künstlerischem Geist geleitet, bis es, 1826, unter Herrn von Öynhausen zum Hoftheater avancierte. Umgekehrt übernahm 1839 die Stadt Mannheim die Verwaltung des bis dahin immer noch unter einem Hofbeamten stehenden altehrwürdigen Hof- und Nationaltheaters in eigene Regie. Es behielt eine kleine Staatssubvention; für den weitaus größeren Zuschuß aber sorgte die Stadt und in dieser Form war ihm, wie an früherer Stelle schon erwähnt, eine dauernde Wohlfahrt beschieden.

Die Schicksale der Stadttheater unter Privatpächtern können nur an ein paar typischen Beispielen betrachtet werden. Leipzig verdankt sein eigenes Theater dem zähen Eifer eines Privatmanns, dessen Laufbahn in mancher Hinsicht bezeichnend für das Theaterleben bis zur Mitte des Jahrhunderts ist, dem Dr. jur. Theodor Küstner. Dieser Sohn der Stadt setzte, von einigen angesehenen Bürgern unterstützt, den Umbau des alten Komödienhauses durch, verschaffte sich — „ein Titel muß sie erst vertraulich machen" — den Koburgischen Hofrat und wurde des Leipziger Stadttheaters erster Direktor. Er sah in der Theateradministration seinen Beruf, in dem er ein reiches Genügen und schließlich auch die höchste Befriedigung des Ehrgeizes fand, da er seine Laufbahn als Generalintendant der preußischen königlichen Schauspiele beschloß. Sein Bericht über die vierunddreißig Jahre seiner Theaterleitung ist eines der wichtigsten Dokumente für die Theatergeschichte und zugleich für die Psychologie des Theatervorstands, wie jene Zeit ihn verlangte. Küstner war unter den vielen einer der ersten, die ihren Beruf richtig begriffen: rückhaltlose Verehrer und stets gelehrige Schüler des Erfolgs zu sein. Beides war er bis zur Gewissenhaftigkeit, bis zum Pedantismus; und darin lag ein Fortschritt gegen den Leichtsinn, der die meisten seiner Fachgenossen an ihren Aufgaben scheitern ließ. Seiner gänzlich neutralen Seele war alles, was auf das Publikum Eindruck machte, wichtig, wert und Achtung gebietend; in allem entdeckte er eine würdige Seite: im Schillerschen Drama — wie im Ballettvaudeville mit getanzten Gedanken. Er anerkannte die Vorzüge eines guten Ensembles, fand aber auch in der Arroganz eines Operntenors eine Art sittlicher Notwendigkeit. Er schätzte es sich als Tugend, keinerlei Vorliebe zu haben und seinen Geschmack und seine Überzeugungen stets mit dem Wechsel der öffentlichen Neigungen im Einklang halten zu können. Nur Ordnung mußte in seinem Theaterbetrieb herrschen; Ordnung aber hieß für ihn, wenn im Hauptbuch günstige Zahlen des Abschlusses für die Richtigkeit der getroffenen Maßnahmen sprachen.

In Leipzig, wo die Nähe Weimars und Jenas, die Gastspiele des Goethe-Theaters klassische und romantische Stimmung aufrecht erhielten, waren Schiller und die Spanier die Lieblinge Küstners, denn ihre Dramen brachten gute Einnahmen; in München dann bevorzugte er Raupach und Kotzebue als Hauspoeten. Er rühmt sich dreißig Raupachiaden zuerst auf seinen Bühnen

aufgeführt und vierundvierzig Stücke Kotzebues zur Läuterung des öffentlichen Geschmacks der Szene erhalten zu haben. In Berlin setzte er den Genius der Charlotte Birch-Pfeiffer auf den theatralischen Thron und sorgte dafür, der Kultur der Meyerbeerschen Opern den fruchtbarsten Boden zu bereiten. Er war der Musterintendant an sich, — auch darin, daß er unverständliche Neuerungen, die querköpfige Literaten, wie zum Beispiel Hebbel, auf die Bühne bringen wollten, keineswegs rundweg abwies, sondern ihnen gern die Ehre einer Versuchsaufführung gönnte. Nur daß sie dann, wenn die Einnahmeziffern die runde Ordnung im Hauptbuch zu stören drohten, schleunigst als abgetane Experimente in das Archiv wanderten. Als ein Talent der Organisation aber steht er fast unerreicht da. Schon in Leipzig bewährte er sich so mit großem Erfolg und in vornehmer Uneigennützigkeit für den eigenen finanziellen Vorteil. Der Magistrat dieser Stadt hatte, von der ersten Stunde des Bestehens seines Stadttheaters an, dem weisen Grundsatze gehuldigt, daß dieses Institut den städtischen Säckel zu spicken habe und diesen keineswegs etwas kosten dürfe: Küstner mußte 2500 Taler Pacht zahlen und außerdem noch 500 Taler für die jährliche Erneuerung der Konzession. Von dieser Gepflogenheit ist die Leipziger Stadtverwaltung auch nie abgegangen: sie hat ihr Theater, das unter Umständen ja wirklich eine gut milchende Kuh ist, stets für hohes Geld verpachtet und stoisch die öffentliche Meinung sich entrüsten lassen, wenn die Direktoren, unter Berufung auf die ihnen auferlegten Lasten, zumeist in erbärmliche Kunstkrämerei verfielen.

Als Küstner der nicht unbeträchtlichen Opfer für Leipzig müde wurde, ließ man ihn gehen und zog es vor, sich wieder von dem sächsischen Hoftheater gastweise bedienen zu lassen. Erst als die Leipziger Dependance der Dresdner Hoftheaterkasse keinen Vorteil mehr brachte und die Intendanz das Verhältnis löste, suchte man wieder neue Pächter. Verdienstvoll stellte sich Küstner noch während seiner Leipziger Zeit an die Seite des großen Schröder, indem auch er eine Pensionsanstalt ins Leben rief, wie Schröder sie für das Hamburger Theater geschaffen hatte. An beiden Bühnen hat diese wohltätige Einrichtung, trotz aller Mißstände des Pachtsystems, doch immer noch eine gewisse Stetigkeit im Bestande der künstlerischen Kräfte bewirkt.

In Hamburg suchte noch einmal, ehe auch dieses erste deutsche Nationaltheater völlig dem Spekulationssystem anheimfiel, Schröder das alte Ansehen an seine Fahne zu heften; aber diese, seine dritte Direktionsperiode war der Versuch eines querköpfig gewordenen Alten. Er wollte, als er 1811 das unfähige Direktorenkollegium abgelöst hatte, das Publikum mit Gewalt wieder zu einfacher Diät zwingen und bearbeitete, zwecks dieser Kur, nicht weniger als vierundsechzig englische Stücke aus der guten alten Zeit. „Wenn er sie uns vorlas", sagte der Schauspieler Jacobi, „waren sie alle gut, aber in unserer Mache gingen sie alle zum Teufel". Ob aber gut oder schlecht, sie

langweilten das Publikum, das ohnehin durch die französische Obrigkeit während dieser schlimmen Zeit zu dramatischen Wassersuppen angehalten worden war. Denn in Hamburg hatten die französischen Machthaber die Zügel, die man andernorts, was Vergnügungen anbetraf, gern locker ließ, fest anziehen müssen. Ein Konflikt mit dem Marschall Davoust, in den wegen einer Lappalie Schröder selbst verwickelt und infolgedessen er sogar verhaftet wurde, brach endlich die unverwüstliche Energie des Meisters. Zu Ostern 1812 legte er die Direktion nieder und zog sich aufs wohlverdiente Altenteil zurück. Er starb am 2. September 1816. — Sein Nachfolger in der Theaterleitung war Jakob Herzfeld, der schon zu Schröder in einem Teilhaberverhältnis gestanden hatte und dann nach drei Jahren wiederum einen Mitdirektor in dem gewissenhaften, aber pedantischen Friedrich Ludwig Schmidt annahm.

In Frankfurt am Main war das von 1789 bis 1792 bestehende und mit Mainz verbundene Kurfürstliche Nationaltheater durch Custine aufgelöst worden. Ein Aktientheater trat an seine Stelle, das von angestellten Direktoren geleitet wurde.

* * *

Die Betrachtung der inneren Schicksale der deutschen Bühnen, ferner der einzelnen hervorragenden Persönlichkeiten, ist in gewissem Maße abhängig von dem im gleichen Zeitraum, also bis 1830 etwa, sich abspielenden Bestrebungen, das alte Volkstheater, wie es noch rudimentär hier und da bestand, neu zu beleben. Gerade die durch die Hoftheater herabgestimmte Hoffnung auf eine „nationale" Bühne, die der wirkliche Ausdruck emporringender Volkskraft gewesen wäre, wendete sich zu dieser Zeit den Überbleibseln zu, die unberührt von den erzieherischen und als fehlgeschlagen zu betrachtenden Maßnahmen der dramaturgischen Politiker geblieben waren. Da kam vor allem Wien in Frage. Auch die Kriegsunruhen und die proletarischen Nöte hatten die immer bereite Faschingslaune des Wiener Volkes nicht zu brechen vermocht. Im Gegenteil: die Emanzipation hatte aus der Politik Anlaß genug geschöpft, dem Hang zur unverwüstlichen guten Laune, zur Walzerseligkeit, zur grotesken Komik nun auch noch die Lust an der Satire und die Neigung zur Parodie zu gesellen. Die Burleske war zur „Volksposse" geworden, die in ihrer Weise das Leben der Zeit sittlich beleuchtete, indem sie den alten Hanswurst vom frechen Spaßmacher zum schlichtenden und richtenden Vertreter des Volkshumors avancieren ließ. Das Wiener Leopoldstädter Theater hatte durch Neubearbeitungen der alten Hafnerschen Possen, durch neue von Hensler und Bäuerle, durch die trefflichen volkstümlichen Kompositionen von Wenzel Müller, namentlich aber durch den Komiker Laroche seine unverwüstliche Lebenskraft behauptet. Andere Volksbühnen waren nach diesem Muster entstanden: das 1788 von Karl Mayer eröffnete Josephstädter Theater und das Emanuel

Schikaneders in der Wiedener Vorstadt, das ursprünglich im Starhembergischen Freihaus seine Bühne aufgeschlagen hatte, bis es durch Mozarts Zauberflöte in solche Glücksumstände versetzt worden war, daß Schikaneder den Bau des eigenen Theaters an der Wieden unternehmen konnte.

In den ersten Jahrzehnten war das Wiedener Theater hauptsächlich die Bühne für Ritter-, Zauber- und Ausstattungsstücke, für volkstümliche Opern und Balletts. Von 1807 ab war es dann unter dem Grafen Palffy mit den Hoftheatern vereinigt gewesen, bis es, nach dem lange sich hinziehenden Konkursverfahren über das Palffysche Vermögen, endlich 1829 einen neuen und selbständigen Pächter in dem Komiker Carl fand, der es mit Staberliaden, Spektakelstücken und zu solchen verarbeiteten Tragödien zu einem blühenden Geschäft zu machen verstand. Seine Glanzperiode hatte es durch das vielbewunderte Kinderballett unter Horschelts Leitung. Aber auch Schillers ‚Räuber' erschienen hier, freilich um dreißig Jahre verspätet, ‚Wilhelm Tell' und endlich Grillparzers Erstling ‚Die Ahnfrau'. Unterdessen aber hatte das ältere Wiener Volkstheater in der Leopoldstadt eine fast stetig steigende Entwicklung zum originellen volkstümlichen Genre durchlaufen, die ihren Gipfelpunkt in der Ära von Ferdinand Raimund fand.

Es ist nicht leicht, sich den Charakter jener denkwürdigen Epoche zu rekonstruieren: angesichts des literarischen Ruhms, der Raimund eigentlich in die Geschichte des Dramas verweist, hat man diese Periode immer in einen engeren Zusammenhang mit dem Kunstdrama und dem Kunsttheater darzustellen versucht. Das ist eine Auffassung, der mancherlei Einschränkungen sich aufdrängen. Die Bedingungen für die Erscheinung Raimunds waren zunächst ganz lokaler Natur; woraus sich allein schon erklärt, weshalb Raimunds Kunst wo anders nicht nachzuahmen war. Wenn vorhin des Avancements des Hanswurst zum Sittenrichter und politischen Satiriker Erwähnung getan wurde, so sehen wir den alten Liebling der Volksbühne hier nun in einer vorübergehenden Verkleidung der romantischen Sentimentalität. Durch einen Inszenator mit einem reichsten Herzen emporgehoben, erlangte er hier beinahe — aber eben nur beinahe — die Bedeutung eines „literarischen Reformators" des Theaters. Die Romantik vermählte sich in einer besonderen Nuance mit dem derben, theatralischen Volkshumor und es gab einen Honigmond dieser Ehe, der vom kurzen Schimmer eines lyrischen Glücks umspielt war. Nur hatte dieser Bund keine gesunde Geschlechtsfolge; dazu war das Paar zu ungleich. Entging es doch, wenn es sich auf der Bühne zeigte, selten der Verhöhnung; denn die Literaturgeschichte verfährt ziemlich illusorisch, wenn sie einen wirklichen Sieg der durch Raimund veredelten Volksposse verkündet. Diese hatte vielmehr gegen den Übermut und die Roheit der herkömmlichen burlesken Clown-Posse stets den schwersten Stand. Raimunds Absicht kam unter den unverfälschten Nachtretern der alten Staberlkomödie immer nur bedingt zur Wirkung. Selbst die naiven

Wiener waren nie naiv genug, die bunte Scheinwelt, in die Raimund die von ihm tiefer als von irgend einem Volkstheaterdichter empfundenen Bedrängnisse und Fragen der Zeit einkleidete, als eine poetische Verklärung der Wirklichkeit hinzunehmen, sie in ihrem sinnbildlichen Wert zu verstehen. Es war ein Stück lieblichen aber auch bitteren Selbstbetrugs in dem Wirken des Leopoldstädter Dramaturgen und dessen unheilbare Hypochondrie entsprang gewiß nicht zuletzt der sich ihm immer wieder aufdrängenden Einsicht, daß ihm die Hebung des Volkstheaters auf die Dauer doch nicht gelingen könne. Ferner erscheint, wenn Raimund literarisch betrachtet wird, immer mehr zweifelhaft, wie weit Begrenzung des Könnens und wie weit weise, dramaturgische Beschränkung den Zwittercharakter seiner Schöpfungen bedingte.

Raimunds Wirksamkeit ist vor allem untrennbar von seiner Bedeutung als Schauspieler. Er war zunächst ein alle vor ihm und mit ihm wirkenden Kräfte in seinem Genre weit übertreffendes schauspielerisches Genie; seinem gemütstiefen darstellerischen Vermögen entlieh er die Schwingen zum dramatischen Dichten. Die lokale und die persönliche Beziehung zu seinem Publikum war die unentbehrliche Voraussetzung für das Lebendigwerden seiner Empfindung, deren Hauptausdruck immer die mit Wehmut durchtränkte komische Darlegung eines Seelenzustands — seines eigenen — war. Der Romandichter Karl Spindler meint: „Raimunds Humor ist hinreißend; sein vertrauter Verkehr mit dem Publikum ist die genialste Kühnheit, deren sich nur so ein Bühnenmeister wie er bedienen darf. Es ist dies ein Heraustreten aus den Schranken des Alltäglichen; er zieht das Publikum mit sich ins Reich des idealen Humors". Und wirklich scheint in ihm noch einmal eine Art improvisierender Volkskomödienkunst, wie sie das Mittelalter kannte, deren poetische Bedeutsamkeit von den Persönlichkeiten gar nicht zu trennen ist, auferstanden. Man nimmt ihn zu einseitig und übertreibt doch zugleich, wenn man sein poetisches Schaffen als das eines Sozialethikers neben die dichterisch reifen Erzeugnisse der Zeit stellt. Seine Vorgänger am Wiener Voltstheater überragt er natürlich um Haupteslänge und auch neben der rührseligen Poeterei der Houwald und Genossen steht seine Dichtung in ihrer frischen Naivität und mit ihrem oft — nicht immer — echten Schmerz in vollen Ehren da; aber an den Großen der Dichtung soll man ihn nicht messen, um sein Bild nicht zu verzerren. Wo bleibt Raimunds Schilderung der Volksseele, wo das soziale Pathos, wenn man seine Märchen neben die Volksstücke ‚Kabale und Liebe' und ‚Das Käthchen von Heilbronn' stellt. Eine Poesie von so realer und gleichzeitig so feiner psychologischer Struktur konnte das Volkstheater in der Wiener Leopoldstadt freilich gar nicht gebrauchen; das Bedürfnis war von Haus aus ein viel gröberes, die Phantasie des Publikums durch die ihr jahrzehntelang gebotene überpfefferte Kost derart verdorben, daß ein Dramatiker, der auf sie wirken wollte, in der gewohnten Sprache sprechen mußte. Raimund

stand ursprünglich mit seinem Publikum auf gleichem Boden; aber er suchte es emporzuheben, soweit er konnte. Er strebte das rohe Element zu einer höheren Kunstform zu gestalten. Und darin liegt sein großes ethisches Verdienst. Das soll man jedoch nicht verwechseln mit der Resignation eines hochgeborenen Dichters, der aus Liebe zu seinem Volk sich dessen roheren Bedürfnissen anpaßt, — zu ihm hinuntersteigt.

Hält man diese Unterscheidung nicht ein, so wird man leicht den bildenden Einfluß Raimunds auf sein Publikum überschätzen. Die Tatsache ist leider, daß er dauernd das Niveau der Volksbühne weder sittlich noch künstlerisch zu heben imstande war. Das Publikum dieser Theater war eben keineswegs so harmlos, wie Devrient es darstellt; das Parterre des Leopoldstädter Theaters war vielmehr ein ziemlich berüchtigtes Lokal, das den Einheimischen und den Fremden als die Mädchenbörse des damals schon recht lustigen Wiens, das 1825 bereits viertausend öffentlich beglaubigte Liebeshändlerinnen beherbergte, bekannt war. Seine Besucher trugen gar nicht das geringste Verlangen, die Darstellungen sittlich gehoben zu sehen und das geschichtliche Bild der durch Raimunds ‚Jugend' verklärten Therese Krones, die mit Vorliebe in obszönen Männerkostümen ihre Reize zur Schau stellte, ist ein wesentlich anderes als das in der romantischen Überlieferung bewahrte. Darum trugen auch Meisls Volksstücke, mit ihren unverhüllten geschlechtlichen Schamlosigkeiten, die zotigen Parodien anderer Konkurrenzbühnen, die Staberliaden Carls immer wieder den Sieg über Raimund davon. Ja seine Stücke selbst mußten der parodierenden Lust dieser Konkurrenten herhalten: kaum war, 1827, ‚Moisasurs Zauberfluch' im Theater an der Wien gegeben worden, so brachten das Leopoldstädter und das Josephstädter Theater Travestien dieses dramatischen Märchens. An solchen Zügen ist der eigentliche Charakter des Wiener Volkstheaters, auch jener Zeit noch, zu berichtigen. Den vollsten Erfolg hatte das letzte und wohl auch reifste Werk Raimunds, ‚Der Verschwender', im Jahre 1834; aber selbst dieses bedeutete keinen nachhaltigen Triumph der poetischen Richtung, denn gleichzeitig eroberte Nestroys weit gröbere Muse den Boden des Volkstheaters in seiner ganzen Breite und beherrschte ihn für die nächsten Jahrzehnte dann fast unbeschränkt.

Ähnlich war es um Raimunds Wirkung als Schauspieler bestellt. Das Publikum stand wohl stets in gewissem Grade unter dem Banne seines poetischen Humors; aber es atmete immer befreit von einem ihm im Grunde doch lästigen Zwang besseren Empfindens auf, wenn der realistisch derbe Ignaz Schuster ihm dann seine leichtverdaulichen Lazzi ins Gesicht warf. Costenoble, der ein wärmster Verehrer des Schauspielers Raimund war, ihn spielen sah, wenn und wo er nur konnte, meint auch, daß das Publikum ihm immer nur bedingungsweise gehuldigt habe: „Reinen Applaus hört man selten, ob auch Raimund das höchste liefern möge. Stets glaubt das Publikum ihm zu viel Ehre zu erzeigen und meint Recht zu tun, wenn es Ignaz Schuster höher

stellt". Von Raimunds Dichteranteil und Spiel im ‚Diamant des Geisterkönigs' referiert er: „Was für einen natürlichen und herzenswahren Florian gab Raimund! Da ist nicht eine Nuance, von der man tadelnd sagen könnte, daß sie übertrieben sei; kein witziger Lokaleinfall, den man sittenlos oder trivial nennen möchte. Raimund-Florian und Krones-Mariandl, — welch eine Harmonie zwischen beiden, der ewig wahren Natur abgelauscht; und dennoch ... erkannten die mit Taub- und Blindheit Geschlagenen nicht, was sie von diesem Künstlerpaar empfingen". Nach dem Valentin Raimunds (im ‚Verschwender') endlich: „So wie Raimund ist kein jetzt lebender Schauspieler ins menschliche Herz gedrungen und keiner hat das Vermögen, das Aufgefaßte in so hoher Vollendung wiederzugeben. Was ist Löwes Gluten und Fluten, — was alle Kornsche Feinheit und Etikette und vornehme Grazie, — was ist Wilhelmis oft übersprudelnder Humor und was bin endlich ich selbst mit meinem Streben, das zu wollen, was Raimund so herrlich vollbracht hat und noch vollbringen wird!" Das ist aus der Seele eines Burgschauspielers, eines Angehörigen des vornehmsten „Kunsttheaters", ein Zeugnis für Raimunds Künstlerschaft, das Dutzende gelehrter Rezensionen überwiegt. Auch eines Urteils von Ludwig Devrient soll hier gedacht werden — er sah von Raimund den ‚Bauer als Millionär' —: „Der Mann ist so wahr, daß ein so miserabler Mensch wie ich ordentlich mitfriert und leidet".

Und trotzdem konnte eine solche Kunst, sogar auf ihrem eigenen Wiener Volkstheater, bald bis zur Vergessenheit verfallen; namentlich, als zu den groben Parodien des Theaters an der Wien nun auch noch Travestien der klassischen Dichtungen in Schwang kamen. Die „Hauptheţ" dieser Epoche war der von C. M. Heigel nach Schillers Ballade bearbeitete ‚Kampf mit dem Drachen', worin Wilhelm Kunst, ein ursprünglich genialisches und mit reichsten Mitteln ausgestattetes, aber nun zur unfreiwilligen Parodie herabgesunkenes Talent seine Triumphe feierte. Darin der Hauptmoment, wenn Kunst zu Pferde gegen den riesigen, feuerschnaubenden Pappdrachen anritt. Kunst war ein Schüler Eßlairs, den wir sogleich kennen lernen werden, und repräsentiert die Karikatur des damaligen pathetischen Heldenstils.

Das Echo des rauschenden Lebens an den Wiener Volkstheatern drang jedoch zu dieser Zeit durch ganz Deutschland und ließ neue Hoffnungen aufleben, daß neben dem verzopfenden Hoftheater dennoch eine neue Blüte volkstümlicher Kunst möglich wäre. Der erste Versuch dieser Art war schon 1811 in München gemacht worden, wo am Isartor ein Volkstheater gegründet und sogar als Zweiganstalt des Hof- und Nationaltheaters verwaltet worden war. Derselbe Carl — eigentlich Carl Bernbrunn —, der in den Reihen der Tiroler die Kämpfe gegen die Franzosen und Bayern mitgefochten und, gefangen genommen, mit Andreas Hofer dieselbe Zelle geteilt hatte, der 1829 das Theater an der Wien übernahm, hatte diese Bühne, von allerdings drastisch

volkstümlicher Bedeutung geschaffen, deren Wirkung auf den großen Haufen dem Hoftheater das Leben um so schwerer machte, je weniger wählerisch sie bemessen wurde. Zwar hielt sich Carl an die „bessere Literatur“ der Zeit, aber er konnte nicht umhin, die Stücke der volksunkundigen Dichter erst ins rechte Geschick bringen zu müssen. Wie das geschah, erläutert folgender Nachtrag des Theaterzettels zu Castellis ‚Roderich und Kunigunde‘: ‚Die Rückkehr aus Palästina, oder das geheimnisvolle Bild, oder der nicht Gefahr bringende Zweikampf auf Leben und Tod. Ein großes Melodram in einem kleinen Akt, mit wenig aber gewählter Musik, in gebundener Rede und zwanglosen Ausdrücken von Direktor Carl‘. Das galt damals also als volkstümliche Schauspielkunst unter königlicher Ägide! — Trotzdem war es mehr die wachsende Furcht vor der vom Publikum ungleich mehr begünstigten Rivalin gewesen als künstlerische Einsicht, die, 1825, die Auflösung der Isartorbühne und die Pensionierung Carls veranlaßt hatte.

Was man in München unterdrückte, um der Verwilderung der Bühnenkunst zu wehren, das schien jedoch anderen Orts just geeignet, als Opposition gegen die Hoftheater ausgespielt zu werden. Namentlich der hellere politische Sinn der Berliner suchte nach Mitteln, das unleidliche, von der Theatergewerbeordnung geschaffene Monopol zu durchbrechen. Zwar spielten auch die Hoftheater jegliches Genre und auf eine volkstümliche Bühnendichtung sonderer Art konnte man sich nicht stützen; aber man dachte, die werde sich schon einstellen, wenn nur einmal ein Schauplatz für sie geschaffen wäre. Auch damals schon hielt man dafür, daß ein Wettkampf mehrerer Theater der Kunst selbst nur Vorteil bringen könne, — eine Auffassung, die später zu den wichtigsten Argumenten gehörte, die Theaterfreiheit durchzusetzen. So kam 1824 die Gründung des Königstädtischen Theaters in Berlin zustande, dessen nächsten Schicksale freilich zeigten, daß man in die Luft und nicht, wie in Wien, auf einen breiten Boden volkstümlichen Humors gebaut hatte. Ein jüdischer Kommissionär und früherer Pferdehändler Cerf hatte sich die Konzession zu verschaffen gewußt und verpachtete sie bezeichnenderweise sofort an eine Aktiengesellschaft weiter, die das Theater, zunächst bis 1829, unter einer siebenköpfigen Direktion betrieb. Der pensionierte Hofschauspieler Bethmann im ersten, dann Karl von Holtei zwei weitere Jahre, die letzten beiden dieser ersten Periode der Vaudeville-Dichter Karl Blum waren die künstlerischen Direktoren. Die verfehlte Grundrechnung zeigte sich sofort: das Theater kam nicht zu einem eigenen Genre. Die Hoftheater dachten gar nicht daran, was sicher nur zum besten gewesen wäre, das ihrige zu beschränken. So war einstweilen nur ein Konkurrenzinstitut geschaffen worden und bald genug griff das Königstädter Theater, das dafür nicht unbedeutende Kräfte einsetzen konnte, hinüber auf das Gebiet des höheren Dramas und selbst der Oper, wobei es sich, trotz zeitweisen glänzenden Erfolgen — die Entzückung Berlins durch Henriette

Sontag fiel in diese Epoche —, verblutete. Nach dem ersten Zusammenbruch übernahm Cerf, ein notorischer Analphabet, das Theater in höchst eigene Hände und führte es bis zu seinem Tode (1845). Diese Cerfsche Periode weist Namen von unvergeßlichem Klang in der Geschichte der komischen Schauspielkunst auf: den Baß-Buffo Joseph Spitzeder, die Komiker Heinrich Ludwig Schmelka, Louis Angely und Fritz Beckmann, die Soubretten Karoline Müller, Katharine Eunike, ferner Julie Holzbecher, Holteys zweite Frau, die Dötsch und viele andere Kräfte glücklichster Veranlagung. Aber was von dieser Bühne erwartet worden war, das „Berliner Volksstück“, das wuchs erst aus der Bewegung der Revolutionsjahre als „Berliner Posse“ heraus und fand im Wallner-Theater, das auf Grund der neunundneunzigjährigen Konzession Cerfs das Königstädter Theater ablöste, seine Pflege.

Von ganz untergeordneter Bedeutung waren die anderen Orts versuchten Volksbühnen; nirgends fanden sie, was sie vor allem brauchten, eine volkstümliche Dichtung, und so charakterisierten sie sich durch die ganze Periode nicht als Volkstheater, sondern als „Vorstadttheater“. So in Hamburg, wo von 1817 bis 1820 das Apollotheater, die Theater in der Steinstraße, in St. Georg und St. Pauli entstanden. Sie lebten vom Abfall der an dem Haupttheater gepflegten dramatischen Produktion, karikierten das Ernste, ohne Witz, mit brutaler Roheit, verzerrten die heitere Kunst zur Grimasse der Gemeinheit und des — nicht einmal höheren — Blödsinns: Dramatische Speisewirtschaften für die niederen Stände, wo man geringere Kost für weniger Geld verabreichte. Die Zeit, da diese Vorstadtbühnen sich mehr oder weniger Spezialitäten zuwendeten, war noch nicht gekommen; bei ihrer Gründung ging man ganz bewußt auf die Schaffung einer Theaterkultur zweiten Ranges aus. Die nach dem Krieg fast überall eintretende Umbildung der städtischen Gesellschaft hatte ein Proletariat geschaffen, das auf seine Weise unterhalten sein wollte, — das aber wenig Ähnlichkeit mit dem Publikum aufwies, das in Wien die Volksbühnen ermöglichte: Denn dort war es eben der eingesessene Kleinbürgerstand, dem, seit hundert Jahren und mehr, Hanswurst der Exponent seiner stets nach Auffrischung verlangenden Laune war.

* * *

Zu keiner Zeit ist des kunstsinnigen Dänenprinzen Rat: „Laßt sie gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters . . .“, getreulicher befolgt worden als in der romantischen Theaterperiode Deutschlands. Wie das Theater die Politik ersetze, so der Schauspieler den Politiker. Er war ein „Kerl im Staat“ geworden und brauchte üble Nachrede nicht zu fürchten. So dürftig, von einem höheren Standpunkt aus, das Verhältnis des Theaters zur Öffentlichkeit geordnet worden war, dem äußeren Wohlstand nach hatte es eine glückliche Entwiklung genommen. Ein halbes

Hundert Theater etwa waren stehende Institute geworden, die ihren Angehörigen eine leidlich sichere bürgerliche Existenz gewährten. Für die Sommermonate boten sich die kleineren Städte als Filialen dar und ermöglichten den Leitern, auch der Stadttheater, ein oft jahrelanges Zusammenhalten des Personals. Noch bedrohte den Stand auch kein Proletariat; erst mit Zunahme der zweiten und Vorstadtbühnen kam dieses — und dann freilich rasch — empor. Angebot und Nachfrage standen noch in glücklichem Verhältnis. Die Schauspieler zogen Vorteil ebenso aus der bürgerlichen Emanzipation wie aus dem noch in ruhigen Linien vorschreitenden wirtschaftlichen Aufschwung. In den dreißiger Jahren aber machten sich dem Stand der Bühnenkünstler auch die Schattenseiten der volkswirtschaftlichen Entwicklung bemerkbar. Erwerbssinn und Vergnügungssucht drängten nun bald auch in den kleinen und kleinsten Städten nach eigenen Theatern, die dort doch kaum als ein paar Wintermonate hindurch sich ernähren konnten. Von da ab allerdings verstärkte sich mit jedem Frühjahr die Schar erwerbsloser Theaterangehöriger, die auf die Landstraße gewiesen war. Wie das dann zur Entstehung zahlreicher Sommertheater führte, wie diese wieder den Jahrestheatern das Erwerbsgebiet schmälerten, so daß deren Spielzeiten immer mehr zu kurzen Wintersaisons zusammenschrumpften, und sich der wirtschaftliche Zustand des Theaters so allmählich wieder verschlechterte, das wird an anderer Stelle zu betrachten sein. Bis 1830 etwa war von alledem noch wenig zu spüren; bis dahin kann man von einer zünftigen Blüte des Theaters reden.

Bei der Erziehung, die bisher der Stand erfahren und sich selbst gegeben hatte, wird es nicht überraschen, diese Vorteile jedoch nicht ausgebeutet zu sehen, — namentlich nicht im Sinne eines einheitlichen Kunstprinzips, eines Stils. Die Hilfe, die von der dramatischen Dichtkunst dazu geboten wurde, lernten wir in ihrer ziemlich trostlosen Zerfahrenheit kennen. Die Leitungen aber, Intendanten wie Pächter, waren gemeinhin von dem Pathos einer Neuberin oder dem bitteren Ernst eines Schröder für solide Berufsgestaltung nicht angesteckt. Die Schulmeisterei der Prinzipalzeit plagte die Schauspieler nicht mehr; auch hatten sie es nicht mehr nötig, eine besondere Berufsehre gegen den Hochmut der oberen Stände und gegen das Philisterium der niederen herauszukehren. Im Gegenteil, der Schauspieler trat in innigste Fühlung mit dem Publikum und stellte diesem sein Wohl und Wehe anheim. Sicherlich wurde er da auch besser verstanden als von den standesfremden Hofkavalieren auf den Intendantenstühlen oder von den dilettierenden Vertrauensmännern der Komitees und den erwerbssüchtigen Pächtern. Die zahlreichen Theaterschwärmer im Publikum zeigten sich daher nun fast stets geneigt, für die Schauspieler, als die Schwächeren, Partei zu ergreifen. Das wandelte die Psychologie des Standes nicht unwesentlich um: anstelle des feindlichen, oft dünkelhaften Berufsstolzes, den der alte Komödiant des vorigen Jahrhunderts gezeigt

hatte, trat das Bestreben, vor allem die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen, in ihr allein den eigentlichen Auftraggeber und Richter der Kunst zu erblicken. Und da das Publikum alle Liebe, allen Haß, alle Wünsche, die ein unklarer und auf allen Gebieten ungestillter Drang nach Fortschritt ihm entzündete, in seine Theaterleidenschaft flüchtete, lernten die Schauspieler sich allmählich als Vorkämpfer und Märtyrer der bürgerlichen Freiheit selbst fühlen. Sie — sie hatten zunächst nun die Schlachten für die soziale Befreiung zu schlagen und sie fühlten sich in dieser Rolle.

Die wirtschaftliche Abhängigkeit aber von ihren Brotherren und die früher erwähnte Servilität gegen die vornehmen Chefs boten eine üble Ergänzung im Bilde dieses Helden- und Märtyrertums. An Charakter hat der Stand der Bühnenkünstler in dieser Periode äußerer Blüte wahrlich nicht zugenommen. Immer in äußerer Abhängigkeit und immer mit dem Publikum in geheimer Opposition gegen die verhaßten Leitungen, machte der Schauspieler jener Zeit geradezu eine hohe Schule des Intriguantentums durch, die alle schlechten Instinkte in ihm großzog Die moralischen Zustände an den Theatern, und nicht zuletzt an den Hoftheatern, wurden denn auch bald betrübende sondergleichen, wovon wir ja ein stärkstes Beispiel am Goethe-Theater kennen gelernt haben. Auch Iffland, dessen Theaterleitung unstreitig von einem sehr soliden Berufsgeist erfüllt war, hatte unter der Hetz- uud Intriguenwirtschaft schon schwer zu leiden gehabt; vor jedem Auftreten fast hatte er anonyme Schmähbriefe erhalten, deren Schreiber wohl kaum außerhalb des künstlerischen Haushalts zu suchen waren. Nun aber flossen diese trüben Quellen mehr und mehr in den Strom der öffentlichen Meinung, der die theaterfanatische Presse Ausdruck gab. Das erwerbsmäßige Rezensententum wurde zur üblen Begleiterscheinung der „goldenen Theaterzeit". Denn das Publikum verlangte keineswegs sachliche Urteile über das Theater, sondern am liebsten Klatsch, der seiner Abneigung gegen die ihm in seinem einzigen Vergnügen aufgezwungene Bevormundung Ausdruck gab, und tendenziöse Kritik der Leitung oder der gegen seinen Willen von der Leitung gehaltenen Künstler. Einen so ruchlosen Demagogenton wird man zu keiner Zeit in der Theaterkritik wiederfinden wie in der dieser Jahre von etwa 1810 bis 1835 und häufig ließen sich die Schauspieler selbst zu der Rolle von Zuträgern der Neuigkeiten und der Intriguen aus den Theaterbureaus verleiten. Das schamlose Dienstbotenverhältnis des Schauspielerstandes zu den Vertretern der Presse empfing in jener Zeit seine erste Ausbildung. Seitdem ist es dabei geblieben, daß der Bühnenkünstler, wo er ins Engagement kommt, wie ein Bittsteller zunächst die Redaktionsstuben absucht, um „eines gütigen Wohlwollens" sich zu versichern.

Solches Treiben blieb natürlich nicht ohne Rückschläge auf seine Urheber. Des Publikums wachsende Teilnahme für das Theater und die Schauspieler hatte dessen liebe Neigung zu Theaterskandalen nämlich trotzdem nicht

abgeschwächt. Nun erst recht, wo der Schauspieler so viel billige Anerkennung empfing, sollte er gelegentlich auch an seine Abhängigkeit von Publikumsgnaden nachdrücklich erinnert werden. Bis zur Mitte des Jahrhunderts waren in den Zuschauerräumen sich abspielende Lynchgerichte eine stehende Erscheinung. Moralische und künstlerische Verstöße gegen das Majestätsrecht des Publikums wurden vor diesem Forum noch mit derselben Roheit, wie vor fünfzig Jahren, bestraft. Und auch hier machte sich die junge Presse gewöhnlich gern zur Mandatarin des Pöbelwillens: man wird selten einen Theaterbericht aus jener Zeit finden, der von Anzüglichkeiten und von Verdächtigungen persönlichster Art ganz frei wäre. Der berüchtigste, die öffentliche Meinung Berlins in weitem Umfange aufwühlende Theaterskandal der zwanziger Jahre entstand um die Schauspielerin Auguste Stich, spätere Crelinger. Diese als Künstlerin sehr geschätzte Frau hatte galante Beziehungen zu einem Grafen Blücher unterhalten; der Ehegatte hatte das zärtliche Paar in unzweideutiger Situation überrascht, war jedoch von dem insultierten Kavalier auf den Tod verwundet worden und bald darauf auch seinen Verletzungen erlegen. Das Publikum des Schauspielhauses bereitete der unglücklichen Frau bei ihrem Wiedererscheinen auf der Bühne ein öffentliches Strafgericht furchtbarer Art. — Eduard Devrient nimmt aus diesem Fall den Anlaß, die mit solchen Vorkommnissen verknüpfte moralische Frage zu behandeln. Er meint, dem Publikum recht geben zu müssen, wenn es vom Bühnenkünstler sittliche Intaktheit verlange und stellt den Schauspieler in eine Reihe „mit dem Richter und dem Pfarrer“. Heinrich Laube ist dem später entgegengetreten: „der Schauspieler ist Künstler und kann verlangen, daß seine Leistung wie die Leistung des Dichters, Malers und Bildhauers angesehen werde, ohne Rücksicht auf sein Privatleben“. Beide Auffassungen dürften jedoch fehl gehen: man kannte den Charakter der Menge und durfte, um dem Theater nicht die Achtung zu verkürzen, die Frau der öffentlichen Bestrafung nicht preisgeben.

Vorgänge solcher Art deuten zur Genüge darauf hin, wie von allen öffentlichen Angelegenheiten das Theater zuerst in den Strom der Demokratisierung, mit dem die Gesellschaft trieb, gerissen wurde. Auch dieser Zeit bedeutete die Bühne nicht das Medium, den schaffenden Geist höherer Kultur unter das Volk zu bringen: diesem Ideal der philosophisch-ethischen Auffassung des achtzehnten Jahrhunderts hatte sie sich eher entfernt als genähert. Sie trug nicht, wie sie sollte, Anschauungen in das Publikum, sie wurde vielmehr selbst der Niederschlag der im Publikum vorhandenen Anschauungen; eine Stätte der Scheinkultur, bestimmt, ausgesprochene und heimliche Sensationsbedürfnisse unter der Maske eines Kunstinteresses zu befriedigen. Der Ausdruck des Zeitgeistes, wirklich dessen „abgekürzte Chronik“, — aber leider nicht jenes Zeitgeistes, der von den Höhen mählich wie befruchtender Tau in die Täler sich senkt, sondern jenes, der als giftiger Schwaden aus den Tiefen

von trüben Strudeln aufsteigt und die klaren Heilsgestirne verhüllt. Bei den Leitungen wie bei den Künstlern war schließlich die Anbetung des Erfolgs der Weisheit letzter Schluß.

Wie der romantische Charakter des Theaters und der Schauspielkunst, an der Entwicklung des bourgeoisen Geistes in Deutschland teilnehmend, allmählich sich wandelte, wie diese Wandlung hier schneller, dort langsamer vor sich ging, das fällt in die Betrachtung des dritten und vierten Jahrzehnts der Entwicklung. Die Hoftheater folgten ihrer Natur gemäß dieser Entwicklung zwar zögernder aber doch auch unaufhaltsam; sie waren der geistigen und der materiellen Macht bar, die vorhandenen Kräfte unter ein höheres Kunstprinzip zu sammeln, das Theater einer vorschreitenden Dichtung, einer zielbewußten Schauspielkunst dienstbar zu machen.

Doch alle diese Symptome eines Stillstands oder Rückgangs des Theaters waren nicht auf Deutschland beschränkt: die Bühnenkultur in Frankreich nahm einen ganz ähnlichen Verlauf. Nur daß dort die technische Seite der Schauspielkunst, dank der festeren und treuer bewahrten Überlieferung, unter den zeitlichen Geschmacksrichtungen weniger Einbuße litt. Die schon erwähnte Teilung der Arbeit hielt die Stile der französischen Szene reiner. Man betrachte nur einmal, was um die zwanziger Jahre eine deutsche Bühne mit einem, meist wieder nur in den mäßigsten Grenzen gehaltenen Personal leisten mußte: in der Oper zunächst Werke der älteren und der neueren italienischen Richtung, die altdeutschen Singspiele und die neuen romantischen deutschen Opern, heroische und Spielopern des aufstrebenden modernen französischen Stils; in der Tragödie neben dem freilich meist sehr vernachlässigten Werk der deutschen Klassiker die altfranzösischen Meister, Shakespeare und die Spanier, Schicksalsdrama und Rührstück; neben dem platten Genre Ifflands und Kotzebues das kriminalistische französische Sensationsstück und neben dem alten englisch-deutschen Lustspiel die unerschöpfliche Flut der leichten französischen Produktion der Vaudevilles und Balletts. Wahrlich, vom höchsten Kothurn bis zur Affendarstellung, vom heroischen Sänger bis zum Clown mußte das Talent des damaligen deutschen Schauspielers sich dehnen lassen. Eine solche Schauspielkunst hat es aber vielleicht in der Welt nie gegeben, kann es vielleicht nicht geben oder eben doch nur in einzelnen universellen Persönlichkeiten verkörpert. Schon Goethe hatte gewarnt: „es entsteht durch die Vereinigungen der verschiedenen Gattungen eine Konfusion im Urteil des Publikums, welche die Ausbildung eines wahrhaften Kunstgeschmacks verhindert", obwohl auch er in der Praxis kaum anders verfuhr als andere Theaterleiter, schon damals kaum anders verfahren konnte. Da aber diese Stilvermischung, auch an den besten Theatern, etwa vierzig Jahre lang herrschte, kann man eigentlich nur staunen, wenn sich trotzdem hier und dort einmal eine Gattung rein durchsetzte und zu leidlicher Gediegenheit entwickelte.

Der mühsam errungene Kunststil der Goethe-Schule hatte die Fähigkeiten der Schauspieler etwa so weit erhöht, daß man nun, während noch fünfzehn Jahre früher Schillers Vers ernstlichen Schwierigkeiten begegnet war, in dem hölzernen Trochäengepolter Müllners, im Sprachfeuerwerk der Ahnfrau, im läppischen Getändel der Deinhardsteinischen Verse zu schwelgen verstand. Die eigentliche Seele der Schauspielkunst höherer Richtung war, wie nicht anders zu erwarten, jetzt das Romantisch-Sentimentale. Die unsagbar-edelmütigen leidenden Frauen, die in zitternder Erwartung der hereinbrechenden Katastrophe entgegen beben, die in furchtbaren Verhängnissen schwer hinschleppenden Gatten und Väter, die in mystischer Lyrik schwärmenden Jünglinge und Jungfrauen, die frühklugen, hellsichtigen Kinder, die alten Hausunken beiderlei Geschlechts, die des Schicksals bedeutungsvolle Sprüche tönen lassen, wenn sie den Mund öffnen, — das waren die Typen, die sich der Phantasie des Publikums bemächtigt hatten. Und diese Richtung bezeichnet auch nach oben hin die nur von ganz wenigen Erscheinungen überschrittene Grenze des schauspielerischen Vermögens der Zeit.

August Klingemann, dessen in seinen Reisejournalen gesammelten Urteile darum von hohem Wert sind, weil er als praktischer Theatermann mit Eifer die deutschen Bühnenverhältnisse an Ort und Stelle beobachtete, sagt von dieser Periode, daß das höhere Drama fast überall gänzlich daniedergelegen und an den ersten Bühnen selbst jedes genialen Zuges entbehrt habe. Bei einer Vorstellung von Voltaires ‚Merope‘ im Wiener Burgtheater, wo Sophie Schröder die Titelrolle spielte, empfing er den Eindruck, daß Sophokleisches Heldentum mit Ifflandischem Hauswesen im Kampf liege und eines völligen Hinunterziehens des tragischen Tons zum hausbürgerlichen Verkehr. Selbst die Disziplin der Regie scheint nach seinem Urteil an den vornehmsten Bühnen unbekannt gewesen zu sein, wie vielmehr ein höher entwickelter Geist dieser Kunst: die vier Frauen der Merope unterhielten sich anmutig scherzend, während ihre Gebieterin ohnmächtig auf der Erde lag. Auch von der Berliner Bühne empfängt er, bei aller Schätzung der beiden „Klassizisten“ Pius Alexander Wolff und Friedrich Wilhelm Lemm, den Eindruck, daß ein höherer Ton des Trauerspiels durch jene nicht erreicht worden sei; neben den genannten Künstlern, die ihre Verse „sprachen“, hörte er die anderen sie radebrechen und meint, auch der vielgerühmten Bethmann habe der eigentliche tragische Schwung, ihrer Sprache das lyrische Element gefehlt. Auf den süddeutschen Bühnen fand er im allgemeinen einen höher gehaltenen deklamatorischen Vortrag und „dezidiertere“ getragene Aktion, auch lebhafteres Spiel im Komischen. Das Lustspiel habe in Norddeutschland mehr zur Charakteristik, die Tragödie mehr zur Nüchternheit hingeneigt. Daß der Stil der Lustspieldarstellung sich im allgemeinen weit gesunder erhalten hatte und sich so fortentwickelte, dazu trug viel bei, daß man die Stücke ausländischen Ursprungs —

und das waren neun Zehntel des Spielplans — in freier Weise auf deutsche Verhältnisse übertrug, sie „nationalisierte“ oder „originalisierte“. Immer noch unübertroffen galt der zeitgenössischen Kritik das Ensemble im bürgerlichen Genre auf der Hamburger Bühne, an das nur das des Burgtheaters heranreichte. In allen anderen Theatern aber herrschte die Willkür, die nicht selten um so auffälliger war, je bedeutender einzelne Schauspieler hervorstachen. Die Kunst der Inszenierung beschränkte sich dem Begriff und der Praxis nach auf die Äußerlichkeiten, besonders auf oft ganz sinnwidrig zusammengestoppelte Prachtentfaltung in der Oper.

Der anschauliche Sinn, der für das äußerliche Lebendigwerden der Darstellung so wichtig ist, hatte, wie im vorigen Jahrhundert, immer noch wenig Schulung empfangen. Auch die Phantasie der romantischen Zeit besaß wenig bildnerische, plastische Kraft. Die Kenntnisse der historischen Stile war noch immer gering und verschwommen. Wo die Romantik im Bild lebendig zu werden versuchte, verfiel sie in eine süßliche Manier. Gothik und Antike kamen in der vulgären Kunst unleidlich vermischt und entstellt zur Darstellung. Von England her hatte sich eine Art der antiken Attitude auf die Bühnen verpflanzt, die durch die auch für die Kunstgeschichte bedeutsame Lady Hamilton erfunden worden war. Der Maler Friedrich Rehberg hatte im ‚Teutschen Merkur‘ von 1795 für diese Zwitterkunst schon lebhaft Teilnahme geworben. Wie J. J. Engel seiner Zeit nach Vorbildern der Bühne eine Mimik ästhetisch zu begründen gesucht hatte, erstand diesem klassizistischen Attitudenstil ein dramaturgischer Ästhetiker in Patrik Peale (eigentlich Gustav Anton Freiherr von Seckendorff), der in den Jahren 1808 bis 1811 über diese neue mimische Kunst Vorträge hielt. Henriette Hendel-Schütz und Elise Bürger, des Dichters dritte Frau, übertrugen diesen Stil auf die Bühnen: in Melodramen und musikalischen Pantomimen zeigten sie sich als lebendig gewordene Galatheen und riefen ihres Publikums Entzücken hervor. Schönheit und Leidenschaft schienen hier vermählt, ohne daß dabei ein dramatisches Moment zu lästigem Nachdenken zwang. Aber die Schauspielkunst ist ihnen wenig Dank schuldig; ihre Grazie führte zu einer platten Veräußerlichung der körperlichen Beredsamkeit, die in der öden Schablone der Nachahmerinnen besonders widerlich auffiel. Die beiden genannten „Sterne“ adelten übrigens die künstlerische Preisgebung ihres Körpers nicht gerade durch persönliche Keuschheit. Elise Bürger nutzte den schimpflichen Ruhm ihrer Göttinger Flitterwochen weiter aus und bei der Hendel-Schütz braucht nur an ihre Begegnung mit Heinrich von Kleist erinnert zu werden: in brennender Schamröte der Entrüstung stürzte der Poet von ihrer Seite an der Tafel fort, — so eindringlich hatte sie ihm den klassischen Liebreiz ihres Körpers zu entfalten gewußt.

Die bildende Kunst jener Zeit ging, wenn man von den christlich-gewandten Nachahmern der Antike absieht, in ersichtlicher Abhängigkeit vom Theater;

Romane und Theater spiegelten das Leben, kein Wunder, wenn deren Geschmack auch die Phantasie der bildenden Künstler gefangen nahm. Ohne geschichtlich treue Vorbilder zu Hilfe zu nehmen, setzte die Bühne die schillernden Romanschilderungen alten Lebens in Erscheinungen um; da sah man die Ritter mit wallenden Federbüschen, gestickten Schärpen, mit edelsteinbesetzten Wehrgehängen, die, echt, Millionen an Wert repräsentiert hätten, mit all dem romantischen Plunder, den unser historischer geschulter Sinn heute als schlechtesten Theatergeschmack empfindet, der aber, bis zum Auftreten der Meininger eigentlich, Stil der deutschen Bühne blieb. Vor den Meiningern hat nur Dingelstedt in diesen Dingen eine wesentlichere Reform in München versucht und sich dabei zum erstenmal auf gute Vorbilder gestützt, die er in Cornelius, Kaulbach und Schwind fand. Bis dahin galt es auf der Bühne nur „gefällig" zu erscheinen, „geputzt" im übelsten Sinne. Im humoristischen Genre dürfen wir uns die Karikaturen der Witzblätter und Bilderbogen als die Vorlagen der Bühnenkunst denken; nur ist auch hier nicht immer die Grenze festzustellen, wo die Bühne die Zeichner und wo die Zeichner die Bühne beeinflußt haben. Auch dieser Schlendrian setzte sich sieghaft fest: wir finden heute noch an den allermeisten Bühnen die komischen Personen in einer Gewandung, die das Sonnenlicht der Wirklichkeit nie beschienen hat. Man darf das als Überbleibsel der alten Komödienmasken betrachten, die, der Zeit entsprechend, modernisiert weiterleben. Die auf Ordnung bedachten Hoftheaterleitungen riefen gegen diesen Geist des Wirrwarrs die militärische Disziplin zu Hilfe; den an Uniformdrill gewöhnten Intendanten verdankte das Theater die Augenweide der Hofstaaten des Königs Philipp und der Königin Elisabeth, die stets in frisch gewaschenen weißen Baumwolletrikots, mit lackierten und rosettenverzierten Ballettschuhen paradierten, dann die wie für die Wachtparade geputzten Bauernchöre, mit tadellos gebläuten und gebügelten Hemdekragen über den braunen Jacken mit goldenen Knöpfen und in der rührenden Eintracht gleichfarbiger Westen und Ringelstrümpfe.

Die Kunst der Dekoration unterlag denselben Einflüssen. Für die Opern und Schauspiele der Spätrenaissance hatte sich der von Galli-Bibiena eingeführte Barockstil überall dauernd behauptet. Wo nicht Zeit und Ort durchaus etwas anderes bestimmten, hielt man sich an diese Muster. Die Don Juan-Säle der deutschen Bühne, die Kerker für Florestan und Azucena sind heute noch fast immer Bibienascher Provenienz. Die erste Gegenbewegung brachte der Bühnenarchitekt Servandoni, der für die Dekorationen der ‚Jungfrau von Orleans' an der Berliner Bühne die Gothik anwandte. Die hellenisierende Richtung der Architektur und der Künste wurde für die äußere und innere Gestaltung des Theaters dann durch Schinkels Bau des Berliner Schauspielhauses (1821) maßgebend. Hierbei wurde auch zum erstenmal, den antiken Vorbildern folgend, Szene und Zuschauerraum den Bedingungen des rezitierenden Dramas anpaßte. Schinkel sorgte ferner für eine Erweiterung im Stil

der Dekorationen; ‚Armida‘, ‚Don Carlos‘ und ‚Axel und Walburg‘ wurden am Berliner Schauspielhaus von ihm ausgestattet. Auch das Münchener Hoftheater wurde ein hellenischer Bau; aber dort laborierte der Architekt, Fischer, wieder an der Zusammenschachtelung von Opern- und Dramenbühne in einem Haus. Schinkels Bau war eine klassizistische Neugeburt; Fischers Münchener Theater eine Kopie des Pariser Odéon. Die Tektonik der Nachfolger Schinkels, Stülers und Böttichers, ist dann weiter einflußreich auf Baustil und Dekoration gewesen. Das Griechen- und Römertum auf der Szene erschien in einem angemesseneren Gewand, während wieder die Brüder Quaglio in München die Schöpfer eines ziemlich rein gehaltenen mittelalterlichen Genres in der Theatermalerei wurden. Klotz und Schnitzler in München bahnten gleichzeitig eine Reform der landschaftlichen Szene an.

Diesen soliden Anläufen kam nun aber die Praxis der Bühnen in die Quere: da mußte für Zauberopern und Possen ein alle Wirklichkeit überfliegendes Bühnenbild geschaffen werden, wie überhaupt die Reichhaltigkeit der Repertoire immer mehr und immer variiertere Ansprüche stellte, die zu befriedigen selbst die bestgestellten Theater nicht in der Lage waren. Da griff man denn aufs ungefähr, und immer unter dem Hang zum Romantischen, in die Kulissenmagazine hinein und stellte ein Potpourri von gemalter Leinwand zusammen, das der Vernunft eben so Hohn sprach wie dem Geschmack. Für das moderne Stück wurde gemeinhin gar nichts aufgewendet, da herrschte nur trostlose Nüchternheit; sobald aber eine entfernte, fremde Welt im Bühnenbild hergestellt werden sollte, verirrte sich die verbildete Phantasie der Regisseure in die tollsten Übertreibungen.

Doch selbst die besonnen schaffende Theatermalerei erkannte die eigenen Bedingungen der Szene noch recht ungenügend: die architektonische und landschaftliche Perspektive blieb ihr Steckenpferd. Jedes Bühnenbild verlor sich in ungemessene Weiten, wobei man nicht berechnete, daß die lebendige Staffage der Schauspieler und Komparsen in ein schreiendes Mißverhältnis zu den rapid sich verjüngenden Linien, zu den winzig kleinen Gegenständen des Hintergrundes zu stehen kam. So lange der Rokokopark auch im Theater Mode war, fiel diese Dissonanz weniger auf; geschnittene Hecken, Ballustraden, Terrassen u. a. hielten das Bild in einem Rahmen, in den allenfalls auch die lebende Figur noch stimmte. Nun war aber der englische Geschmack aufgekommen: man malte duftige Fernsichten über weite Wiesen, durch die sich helle Pfade schlängeln, und hart an diesen bildmäßigen Hintergründen, scheinbar auf der gleichen Ebene, marschierte dann ein Opernchor auf, dessen kleinster Mann den höchsten Baum des Mittelgrundes bei weitem überragte; oder in dem allbekannten Rittersaal, der die gewaltige Flucht von gothischen Bögen darstellt und im Gesichtspunkt mit einem winzigen Tor abschließt, kamen vor dieses als Hüter zwei brave Statisten zu stehen, deren Stiefel bis an die

Kapitäle der Säulen ragten. So wurde, was für die Malerei so freudig zu begrüßen war, für die Bühnenkunst eine geradezu lächerliche Mode. Erst sehr spät griff man zu dem eigentlich recht einfachen Mittel, den Ort der Handlung irgendwie durch eine Mittelgrund-Konstruktion abzuschließen, durch deren Lichträume — Bögen, Fenster u. a. — das Fernbild zur Geltung kommen mochte, ohne doch durch die bewegliche Staffage beeinträchtigt zu werden.

* * *

Wo wir uns nun der eigentlichen Schauspielkunst zuwenden, werden wir kaum erwarten können, in dieser bunten aber charakterlosen Periode etwa noch Persönlichkeiten wie Schröder oder der Neuberin zu begegnen, und uns nicht wundern, wenn wir die wenigen starken Begabungen in dem widerspruchsvollen Treiben dieser Zeit sich unheilvoll zerplittern und schließlich untergehen sehen. Wo alles auf genialisches Wesen gestellt ist, hat gerade das wirkliche Genie kein Daseinsrecht; die Zeit hat für seinen Ernst keinen Sinn. Am meisten ist das für Sophie Schröder zu beklagen, die nach und trotz allem, was von ihrem Wirken uns überliefert ward, wohl die bedeutendste Tragödin gewesen ist, die die deutsche Bühne je besessen hat. Die Entdeckung oder doch die Rettung dieses Talents verdankt das Theater Kotzebue. Er fand sie in Reval, wo die kaum in den Mädchenjahren Stehende schon Gattin eines herabgekommenen Theaterdirektors und Mutter dazu war; von dort brachte er sie nach Wien. Hier spielte sie, wie überhaupt in den ersten zehn Jahren ihrer Laufbahn, noch muntere und Soubrettenrollen; als sie aber dann, nach kurzem Aufenthalt in Breslau, im Jahre 1801 nach Hamburg zu Ludwig Schröder kam, wo sie nach der Trennung von ihrem ersten Gatten, Stollmers, den Opernsänger Friedrich Schröder heiratete, entwickelte sie ihre Begabung für das tragische Fach. Meister Ludwig ließ, dieses Talent zu fördern, sich nachdrücklich angelegen sein, obwohl dessen Richtung ihm, wie wir wissen, durchaus nicht zusagte. Und das ist bei der Beurteilung von Sophie Schröder ein wichtigstes Moment: daß der Segen des größten deutschen realistischen Schauspielers neidlos dieser genialen Frau zuteil wurde, die einem Ziel entgegenstrebte, vor dem ihr großer Lehrer selbst widerwillig sich verschloß.

Während ihres Wirkens am Wiener Burgtheater war es Ludwig Costenoble, einer der treuesten, unbeirrtesten Schüler Schröders, der Sophiens Kunst die höchste Anerkennung gezollt und deren Schilderung uns übermittelt hat, worauf wieder großer Wert gelegt werden darf. Denn in dieser Zeit der Schulzänkereien und der anekdotenhaften Behandlung der Bühne vonseiten der Kritik ist es keine leichte Aufgabe, wirklich zutreffende Bilder der Schauspieler dieser Epoche zu rekonstruieren. — Sophie Schröder verließ Hamburg, nach der dritten und verunglückten Epoche Ludwig Schröders, im Jahre 1813, bereitete durch Gastspiele ihren Ruf und trat 1815 zum zweitenmal ins

Wiener Burgtheater ein. Es ist früher schon beklagt worden, daß diese Schauspielerin, als sie in der Blüte ihrer Jahre stand, den Weg nicht zu Goethe und dieser ihn nicht zu ihr gefunden hat, denn dort in Weimar wäre ihr Platz gewesen. Als sie ihr zweites Engagement in Wien antrat, fing dort zwar auch gerade eine Stilschule eigenen Charakters sich zu entwickeln an, — aber die beste Kraft ihres Talentes war durch ein widriges Naturgeschick damals bereits gebrochen. Eine schwere Krankheit hatte sie kurz vorher befallen und eine für ihr Fach schädigende Neigung zur Körperfülle hinterlassen, so daß sie schon in den ersten Jahren ihres Wiener Engagements genötigt war, zu den Rollen der tragischen Mütter zu greifen.

Sie war nur von mittlerer Frauengröße und ihr breitknochiges Gesicht entbehrte alles weichen Reizes; dabei verzog sie den Mund beim Sprechen in unschöner Art. Sie brauchte also eine große Kunst neben einer tiefen Macht der Seele, über diese für eine Heroine schroffen Mängeln zu siegen. „Ihr Organ ist in der Tiefe eines der herrlichsten, welches ich je gehört habe“, sagt Klingemann, „und nimmt es an Kraft mit dem Donner auf, obgleich es dabei nichts von jenem Männlichen an sich hat, welches uns bei manchen Französinnen oft so unangenehm auffällt“. An ihrer Sprache und Deklamation rühmt er die plastische Vollendung, „als sei die Rede in den reinsten Marmor eingeschrieben“. Er schildert dann ihr Spiel als Kleopatra in Corneilles ‚Rodogune‘, indem er Schritt für Schritt den Ausdruck am dramatischen Text nachprüft, — und da er auch für die Grenzen ihrer Begabung an dieser und anderer Stelle einen offenen Blick verrät, kann Klingemanns Zeugnis, in Übereinstimmung mit dem Costenobles, dafür bürgen, daß hier wirklich einmal die große heroische Kraft in einem Weibe glaubhaft war, daß die Schröder mächtig war durch ihre Seele, durch die Kühnheit, mit der sie den ganzen Gehalt der tragischen Situation ergriff und in wuchtiger, nirgends gekünstelter oder gefällig abschleifender Darstellung erschöpfte. Zum erstenmal feierte in ihr der tragische Mut auf der deutschen Bühne seine glühenden Feste: Kleopatra, Lady Macbeth, Brunhild (in Raupachs Nibelungen), Medea und Isabella waren ihre hohen Opfer an Melpomene. Und weil sie das Sentimentale haßte, war das Sentimentale in den Aufgaben, die ihre dramatischen Zeitgenossen ihr stellten, die Klippe und die Grenze ihres Vermögens. Sie war eine tragischere Sappho, als Grillparzer sie gewollt und vorgezeichnet hatte; unter ihrer Leidenschaft, unter Blitz und Donner ihrer seelischen Gewitter wandelte sich die milde, schmerzbewegte Schönheit der Dichterin von Lesbos zur finsteren Pracht einer Gorgo, — was man vom Standpunkt des Gedichtes aus mit Recht tadelnswert finden mochte. Und nun kam das Alter und die Körperfülle dazu: „Wer dich nicht gekannt hat“, sagt Anschütz, „in den Jahren deiner Kraft und künstlerischen Entfaltung, der wird sich kaum ein vollständiges Urteil bilden können über den Höhepunkt und die möglichen Grenzen tragischer Darstellung“.

Der mehr und mehr verweichlichte Geschmack der Zeit stieß sich an den Härten ihrer Natur und machte ihr den Boden in Wien heiß. Sie stand mit ihrer Kunst ganz isoliert in dem damaligen, noch ganz der bürgerlichen Richtung zugewandten Ensemble des Burgtheaters. Auch besuchte man die Tragödie überhaupt nur ungern: so wurde der Schröder das Leben selbst zur Tragödie. Wie oft bei starken schauspielerischen Talenten, wirkte sie viel mehr durch die Kraft einer von poetischen Impulsen tiefbewegten Natur und durch das unerschöpfliche Temperament als etwa durch eine große künstlerische Intelligenz. Ihre Bildung war gering und ihr Charakter, der gesellschaftlichen Moral der Zeit entsprechend, sogar recht fragwürdig: die unersättliche Leidenschaftlichkeit war es, die die achtundvierzigjährige Frau, 1829, in eine dritte Ehe mit dem mehr berüchtigten als berühmten Heldenspieler Wilhelm Kunst trieb, der am Theater an der Wien gerade seine erwähnten lärmenden Erfolge erntete. Nach wenigen Wochen schon zerriß dieses Band wieder und Sophie fühlte sich Wien doppelt verleidet. Auch die Art, wie sie in dieser Stimmung ihr Engagement löste, gehört zur Psychologie des Schauspielers jener Zeit: ungemessene Ansprüche werden ohne jegliche Rücksicht auf das Interesse des Ganzen brutal geltend gemacht, gegen die Vorstände des Instituts wird bis in die höchsten Stellen hinauf eine Hetze arrangiert; und wenn dann trotzdem der Erfolg ausbleibt, wie es hier der Fall war, scheidet die gestürzte Größe unter unbilliger Verkennung und Verwünschung auch des tatsächlich empfangenen Guten.

Die Abschiedsflüche der Schröder haben zuerst die Stellung des Mannes erschüttert, der, so gut er es nur gegen das wilde Treiben der feindlichen Partei konnte, ihrer Kunst die eifrigste Pflege und Verehrung gewidmet hatte: Schreyvogels. — Sophie landete nach einigen Gastfahrten in München, kam aber im nächsten Jahrzehnt ein drittes und dann noch ein viertes Mal ans Burgtheater zurück, bis sie, 1839, endgültig nach München übersiedelte. Dort ist sie, 1868, siebenundsiebzig Jahr alt, gestorben. Die Erbin ihres Talentes und ihres Temperamentes war ihre Tochter Wilhelmine, die, mit dem Schauspieler Karl Devrient verheiratet, als Schröder-Devrient die erste große dramatische Sängerin der deutschen Bühne wurde.

Man hat Sophie Schröder zeitig übele deklamatorische Manieren vorgeworfen. Adolf Müllner verfolgte sie mit seinem besonderen Zorn; er hatte herausgefunden, daß sie die Adjektiva der Rede gegen Logik und Gefühlswert im Übermaß betone. Wir dürfen da wohl einen grundsätzlichen Widerwillen gegen die feinere lyrische Note vermuten, wofür Müllners Advokatenphantasie, die nie genug in Schwarz und Weiß malen konnte, unzuständig war. Aber nicht, um die kunsttechnische Frage zu entscheiden, findet sie hier Erwähnung, sondern um eine für die Zeit charakteristische tatsächliche Notiz anzuknüpfen. Die Müllnerschen Kritiken waren in Wien verbreitet worden — von Freunden des Theaters, wie man damals sagte — und die Kunstrichter der Stadt entschlossen

sich, die Erziehung der Schröder durch ein drastisches Mittel zu vollenden. Mit derben Spazierstöcken bewaffnet stellten sie sich, als die Schröder eine große Rolle spielte, im Parterre auf und stießen bei jeder ihnen falsch dünkenden Betonung der Schauspielerin mit den Stöcken auf den Boden. Gewiß ein bemerkenswertes Zeugnis für die Fühlung, die das damalige Publikum mit der großen Meisterin tragischer Kunst verband.

Einen männlichen ebenbürtigen Partner im tragischen Fach hat Sophie Schröder kaum gehabt; der ihr an großer Wirkung am nächsten kam, war Ferdinand Eßlair. Während die Schröder aber, trotz aller Mängel, in eigenwilliger einsamer Größe ihre Individualität behauptete, fraß an Eßlair, schon bedenklich das Gift des Virtuosentums, wodurch sein künstlerisches Bild stark verzerrt erscheint. Diesen Sproß des österreichisch-schlesischen Adelsgeschlechts Derer von Khevenmüller hatte glühende Liebe zur Kunst auf die Bretter geführt. Als Mitglied einer Wandertruppe war er 1797 nach München gekommen, wo Graf Seeau, der Intendant des Nationaltheaters, auf ihn aufmerksam gemacht worden war, ihn jedoch hatte laufen lassen, „weil für den langen Schlingel keine Kleider in der Garderobe vorhanden seien". In der Tat war schon Eßlairs Erscheinung nach tragischem Maß zugeschnitten: „eine überragend hohe Gestalt, ein schönes blaues Auge, regelmäßige Gesichtszüge, ein kerniges, gewaltiges Organ, das im Ausdruck heftiger Leidenschaft, wie der Milde, Innigkeit und gutmütigen Zuredens gleich hinreißend wirkte". Also eine Mitgift der Natur, ungleich reicher, als sie der Schröder geworden war. Auch sein inneres Vermögen war biegsamer, weil weniger streng klassisch, als das seiner großen Kunstgenossin. Er war der „berühmteste" Örindur in Müllners ‚Schuld', ein schwärmerisch verehrter Meinau in Kotzebues ‚Menschenhaß und Reue' — voll Haß gegen die Kotzebueschen Menschen, meint zwar Saphir, als er Eßlair spielen gesehen, und voll Reue über die verschwendete Zeit verließ ich das Theater —; zu den Glanzrollen seiner Jugend gehörten aber auch Schillers Ferdinand und Karl Moor.

Seine Höhe erreichte er im Fache älterer Helden, von 1814 bis 1830 etwa, an den Theatern in Stuttgart, Mannheim und München. An Flecks edele Größe hat er nicht herangereicht, aber er übertraf diesen noch an harmonischer Ausbildung, an Kunst und Rhythmus der Sprache, an plastischer Gestaltung. In jenen Jahren der Reife war er der bewunderte Tell, Lear, Wallenstein, Verina, Manuel, Philipp II., Macbeth, Nathan der deutschen Bühne. Auch im bürgerlichen Fach wird er gerühmt: er spielte den Oberförster in Ifflands ‚Jägern', Ranzau in ‚Minister und Seidenhändler', besonders auch den Thomas Forster in Rowleys vielgegebenen Rührstück ‚Gebrüder Forster' und den Deutschen Hausvater von Diderot-Gemmingen. Aber auch Eßlair schon teilte den Hang aller späteren Virtuosen zur Wanderschaft; er blieb nie lange in einem Engagement, er haßte die Seßhaftigkeit — und

die Disziplin. Wenn irgendwo, nach Weimar, das höhere Drama einen Anfang nehmen sollte, hätte das in Wien geschehen können, solange man dort Sophie Schröder hatte, und Schreyvogel gab sich auch viel Mühe, Eßlair zu gewinnen; an die „Schulmeisterei" der Burg aber ließ der sich nicht locken. In Wien wäre er und Sophie Schröder ferner prächtig ergänzt worden durch die poetisch-rührende Erscheinung der Sophie Müller in Mädchenrollen. Doch solche Pläne scheiterten an dem Hang zur Gastspielerei, den Iffland schon stark entwickelt hatte und dem Eßlair wie Sophie Schröder zuneigten.

Die strengere dramaturgische Richtung hat das Gastspielwesen früh getadelt und später oft als den Ausgangspunkt des Verderbs der deutschen Schauspielkunst beklagt. Darin ist eine Einseitigkeit jedoch nicht zu verkennen und es darf an den Vorwürfen persönlicher Art mancherlei abgestrichen werden. Das Eifern gegen das gastierende Virtuosentum setzte vor allem einen Bühnenzustand voraus, der eigentlich nirgends vorhanden war. Auch hierbei dachte man immer mehr an das Theater, wie es vielleicht hätte werden können, nicht an das, wie es war. Bei der allgemeinen Beschaffenheit der deutschen Bühnen und bei der vorhandenen Neigung des theaterliebenden Publikums mußte sich das Gastspielwesen als eine Notwendigkeit entwickeln. Die Zersplitterung der Kräfte, in der auch die besten Bühnen sich gefielen, ließ intensiven Talenten, wie Eßlair und der Schröder, an den heimischen Kunststätten wirklich keinen Spielraum, sich genugzutun, sich zu entfalten. Darum ist diese Erscheinung in Deutschland auch viel stärker aufgetreten als etwa in Frankreich, wo die Theater ihre Talente weit nutzbringender — und für diese weit anregender — zu beschäftigen wußten und wissen. Zudem war es in Deutschland eine Gepflogenheit von alters her, Schauspieler von Ruf als Gäste heranzuziehen; Goethe selbst hat sie stets befürwortet, weil er fand, daß seine Schauspieler aus solchen Gastspielen immer eine Fülle von Anregungen empfingen. Auch das Burgtheater, ehe es zu einer weiseren künstlerischen Ökonomie gelangte, sah jahraus, jahrein fremde Schauspieler gastweise auf seiner Bühne. Ein unüberschätzbarer Vorteil dieser alten Praxis aber war die durch die Umständlichkeit des Reisens in damaliger Zeit bedingte längere Dauer der Gastspiele gewesen. Der fremde Künstler kam auf Wochen und Monate; er spielte gewöhnlich den ganzen Kreis seiner Rollen durch, spielte mit sorgfältiger Vorbereitung; und so mochte er nicht nur bildend auf das heimische Ensemble, sondern auch auf das Publikum des Hauses wirken. Als die Reisegelegenheiten sich mehrten, wohlfeiler wurden, lockte nicht mehr der Ehrgeiz allein, sondern auch reine Erwerbsgier jeden leidlich über das Mittelmaß ragenden Komödianten auf die Wanderschaft; er zog in Eile von Stadt zu Stadt, spielte überall rasch, ohne große Vorbereitung seine zwei, drei oder vier Rollen herunter, verstimmte und verstörte das heimische Ensemble und hinterließ beim Publikum nur die vage Erinnerung an ein Virtuosenkunststück. Viele

Schauspieler der Hoftheater benutzten dann jeden freien Tag zu solchen Abstechern in die Nachbarschaft. Und an diese Möglichkeit gewöhnt, berühmte Gäste sich sichern zu können, kamen die Leiter kleinerer Theater bald dahin, auf die Gestaltung ihres eigenen Ensembles gar keinen Wert mehr zu legen, für die Hauptfächer Lücken zu lassen, in die benötigtenfalls die Gäste dann einsprangen, so daß in der Tat unter diesen veränderten Umständen das Gastspielwesen zum gründlichen Verderben des Kunststils auswuchs.

Alle gastierenden Schauspieler hat diese moderne Praxis schließlich der Unkunst in die Arme getrieben. Keiner hat ungestraft Jahre hindurch diesem Hang gefröhnt; es rächt sich immer, wenn der Darsteller sich daran gewöhnt, als Könnender unter Minderbegabten leichte Siege davonzutragen, selten mehr gründlich probiert, neuen Aufgaben, die die Kräfte stählen, aus dem Weg geht und so schließlich die kontrollierende Leitung besser gebildeter Spielordner ganz entbehren zu können meint. Feine Schauspielkunst erfordert immer ein sorgfältigstes Vorbereiten und Abstimmen aller mitwirkenden Kräfte; kann das beim Gastspiel nicht geleistet werden, so kommt der Virtuos bald dahin, die rings um ihn gähnenden Mängel durch starkes und immer stärkeres Auftragen zu verdecken, damit, wo tiefe Nacht um ihn ist, er wenigstens um so heller glänze. So ist der Vorwurf, der Eßlair und die Schröder in ihren späteren Jahren traf, sicherlich gerecht: sie wurden wie alle Gastspielvirtuosen eben „Manieristen". Von dem Eßlair der späteren Jahre sagt Schreyvogel selbst: „Dieser Mensch ist ganz und gar in Manier ersoffen". Zu dieser Zeit bezeichnete Eßlair als Lear bei der Stelle: „Jeder Zoll ein König" an seinem Knotenstock die Zollstriche! Man nannte ihn bald nicht anders als den „tragischen Manieristen" und hatte dazu um so mehr Grund, als nun bald alle Heldenspieler, wie es auch wieder die Erscheinung der Regel ist, als karikierte Eßlairs sich spreizten, wie alle Heldinnen Sophie Schröder durch schauerlichen Singsang der Deklamation zu überholen trachteten. Und wieder wurde so ein großes Vermögen der deutschen Bühne, weil sie es zu keinem Gesetz bringen konnte, zum Fluch: das Heldengetöse, das Posieren der Heroinen in falscher Tragik, das man nun die „höhere Richtung" nannte, war dreißig, vierzig Jahre hindurch nicht wieder auszutilgen.

Vom modernen Gefühl aus kann aber auch mancher Vorwurf, der Eßlair traf, zurückgewiesen werden. Wenn sich beispielsweise der vornehm gewordene Intendant von Küstner verletzt fühlte, weil Eßlair als Tell die Worte: „Und mit gewalt'gem Fußstoß hinter mich schleud'r' ich das Schifflein in den Sturm der Wasser", wirklich mit einem Fußtritt in die Luft begleitet habe, so werden wir darin Überempfindlichkeit des Theater-Romantikers erkennen, der die Wahrheit der Zierlichkeit hintanstellt. Es scheint nicht der geringste Vorzug Eßlairs gewesen zu sein, daß in der Zeit der „schönen Unwahrheit" seine ursprünglich prächtige Vollnatur einem gesunden Realismus zuneigte. Er starb 1840 in München.

Ohne je in Berührung mit der Goethe-Schule gekommen zu sein, haben Eßlair und die Schröder die klassizistische Linie der Schauspielkunst fortgesetzt. Ganz außerhalb derselben stand der dritte große Schauspieler der Zeit: Ludwig Devrient. Ihn kann man den „Schauspieler an sich" nennen; ein mit den Mitteln dieser Kunst sich offenbarendes poetisches Gestaltungsgenie, einen schauspielernden Dichter mit einer Menschen schaffenden tätigen Phantasie. Denn so scheinen seine Darstellungen beschaffen gewesen zu sein, daß sie, ganz unabhängig vom Wert oder Unwert der Vorlagen, immer ein Stück künstlerisch erfaßten Menschentums ins Leben stellten. Und dieser eigentlich poetische Schaffenstrieb, den man bei ihm voraussetzen muß, stimmt gut zu dem Bericht, daß er lange Jahre in finsterer Melancholie versunken gewesen sei, weil er von den schauspielerischen Vorbildern, die ihn beeinflußt hatten, nicht loskommen zu können wähnte. Er hatte Iffland und Fleck in seiner Jugend gesehen; später hatte ihn Ochsenheimer, den das Zeugnis von Anschütz neben Iffland und Devrient stellt, beeinflußt. Sein Kunsttrieb konnte sich jedoch überhaupt an reproduktiver Tätigkeit nicht genügen: er rang nach eigener Gestaltung; und daraus entsprang seine Stärke — und seine Schwäche.

Er war groß, wo seine eigene Phantasie die Zügel führte, und oft ganz ohnmächtig, wo eine fremde Empfindung ihn leiten sollte. An rhetorischen Rollen versagte sein Talent vollständig und in Aufgaben von nur intellektueller Art konnte er gar stümperhaft erscheinen. In die Welt Goethes und Schillers hat sein Genius nie den Weg gefunden — wenn er auch als Franz Moor eine seiner glänzendsten Gestalten schuf; wohl aber war Devrient Shakespeareschen Gepräges und dieses Dichters vollendeter Interpret in den Gestalten, die einer phantasievollen Individualität keine festen Grenzen ziehen: in den Wahnsinnspartien des Lear, als Shylok und — mit nie wieder erreichtem Triumph poetischer Komik — als Falstaff. Daneben stellte er eine Reihe höchst packender Gestalten aus der genrehaften Dichtung: den Juden Schewa in Cumberlands Rührstück, — schon eine Lieblingsrolle Ifflands, dessen „moralische Veredelung" dieses Charakters aber nicht halbwegs an die Dreistigkeit reichte, mit der Devrient hier das Bild eines populären Schacherjuden zeichnete, — den ‚Armen Poeten' und den verhungerten ‚Schneider Fips', den alten Klingsberg, Molières Geizigen und, wie schon erwähnt, Pyats Galeerensklaven. Nur schade, daß mit dem baldigen Verblassen dieser Literatur auch die Überlieferung von Devrients Kunst so bald verschwamm. Denn wo er die große Dichtung gestreift hat, eröffnete er auch der Schauspielkunst neue Bahnen. Zur gleichen Zeit mit Edmund Kean in England, ließ er zuerst hinter der Shylok-Figur die tragische Welt des Judentums als erschütternden Hintergrund aufleben; bis dahin war der wucherische Jude nur als komische Figur gespielt worden. Er zuerst entkleidete den Franz Moor der kleinlichen Mittel

der körperlichen Häßlichkeit und vertiefte dessen Bosheit zur Dämonie. Von Devrients Traumerzählung in dieser Rolle sagt Klingemann: „Hier war mehr als Wahrheit, mehr als Vollendung, und der Beifall der ergriffenen Menge wurde zum Aufruhr, ja zum Geschrei! — Das Mimische an sich war dabei schauerlich groß; das Auge leuchtete in der Raserei der Flammen auf; dazu das gorgonenartig wilde Haupthaar, dessen gelöste Locken wie Schlangen der Furien Antlitz und Brust umwanden". Derselbe Zeuge nennt den Eindruck „dem, was man Theaterspiel nennt, ganz und gar entrückt, so daß alles andere dagegen nur gemacht schien und selbst Ifflands Darstellung wie ein Schatten in der Erinnerung verdunstete." Von ähnlicher hinreißender Gewalt muß, nach zahlreichen Zeugnissen, sein Falstaff gewesen sein.

Und doch steht der Name dieses vielleicht Größten der deutschen Bühne von düsteren Schatten umrahmt in der Geschichte der Schauspielkunst. Zu der traurigen Wahrheit, daß Devrient dem schlimmen Verhängnis eines haltlosen Alkoholikers schon frühzeitig zum Opfer gefallen ist, hat die Legende des Klatschs, die so viele Blätter in der Chronik der Bühne füllt, kaum Übertriebenes hinzugefügt. Als ein im Grunde schon verlorener Mann kam er, von Iffland gerufen, im Jahre 1815, nach Berlin; die Höhe seiner Kunst und seiner Kraft lag bereits hinter ihm, in seiner Breslauer Zeit. Die Menschengebilde, die er in der prometheischen Werkstatt seiner Phantasie, mit täglich neuer, origineller Erfindungsgabe schuf, lebten ihr physisches Leben auf der Bühne gewöhnlich nur so lange, als die künstlich geschürte Inspiration seines Körpers anhielt. Unsicher entwickelten sich die Gestalten aus der Rauschstimmung, erreichten einen Gipfel zündendster Wirkung und fielen dann, noch vor ihrer Vollendung, mit der erschöpften Kraft des Darstellers ins Nichts zusammen. Selten hat Devrient eine Rolle in voller Gewalt durch- und zu Ende geführt; zumeist bot er nur glänzende Bruchstücke derselben, aus denen der Zuschauer sich mehr ein Ganzes rekonstruieren mußte, als daß der Schauspieler es gegeben hätte. Die letzten zehn Jahre seines Wirkens in Berlin war er nur noch eine Ruine als Künstler und als Mensch. Doch spielte er im Jahre 1828 an zweiundzwanzig Abenden am Wiener Burgtheater und am Theater an der Wien den Franz Moor, — das war sein letzter großer Triumph. Er starb 1832 im achtundvierzigsten Lebensjahr.

In anderer Weise von der Natur frühzeitig in seiner Kraft gebrochen, war ihm vier Jahre früher Pius Alexander Wolff vorausgegangen. Der Aufschwung, den etwa um 1820 herum das Berliner Theater genommen hatte, als Wolff und seine Gattin das Stildrama an dieser Bühne zu Ehren gebracht hatten, als Devrients poetischer Realismus noch zeitweise Meisterschöpfungen zeitigte, neigte im dritten Jahrzehnt schon wieder dem Niedergange zu. Als Regisseure dauernd zu wirken, hatten Wolff und Devrient, wie erwähnt, verzichtet; außer ihnen aber waren zur Leitung geeignete Kräfte

nicht vorhanden und das nachwachsende Schauspielergeschlecht war höchstens gutes Mittelmaß. Der pedantische Friedrich Wilhelm Lemm als Heldenvater, die Liebhaber Karl Friedrich Krüger und Jonas Friedrich Beschort, der wackere Johann Gottfried Karl Wauer in komischen Rollen konnten brav, aber kaum mehr genannt werden. Vorübergehend waren in Wilhelmine Maas, die einst in Weimar von den Großen als ein aufgehender Stern begrüßt worden war, in Louise Roger, Holteis späterer Gattin, versprechende weibliche Talente aufgetaucht. Die eigentliche Erbschaft jedoch der Bethmann, Ifflands berühmter Partnerin, die, wie ein begeisterter Zeitgenosse schreibt, das ganze Gebiet von der Gurli bis zur Lady Macbeth vollendet beherrscht hatte, fiel erst der erwähnten Auguste Stich-Crelinger zu, die lange als eines der schönsten Talente der deutschen Bühne galt. Eduard Devrient zollt ihr ziemlich volles Lob; danach muß ihre Darstellung von gewinnender Gewalt gewesen sein. Sie war in Wien, München und an anderen großen Bühnen ein gern und häufig begrüßter Gast. Aber es ist kaum zu verkennen, daß sie schon ein echtes Produkt der Zeitmode war, der sie gefällig entgegenkam. Schön und liebenswürdig im Plastisch-Sentimentalen, wie es der romantische Geschmack verlangte, aber ohne Leidenschaft und ganz ohne tragische Kraft. Wo diese in Frage kam, wurde ihre hohe Stimme grell und hohl und ihr Gefühl versagte. Als Shakespeares Julia vergriff sie den Sinn des Dichters so gänzlich, daß sie nach den Flüchen der Amme auf Tybalds Mörder, also ihren Geliebten, das wundervolle, die tragische Wendung des Charakters einleitende „Amen!" mit devot gefalteten Händen in hinsterbender Resignation sprach. Ihre Glanzzeit fiel mit der Epoche der Talmi-Klassizität Raupachs zusammen, dessen berufene Interpretin sie auch war. Im ‚König Konradin' dieses Dichters spielte die schon alternde Frau den siebzehnjährigen Hohenstaufensproß. In Wien, wo sie, 1835, ein zweites längeres Gastspiel durchführte, erbleichte ihr Stern an dem neuaufgehenden der Julie Gley (die spätere Julie Rettich). In Berlin hatte sie die führende Stellung mit Charlotte von Hagn zu teilen, die zwar im stilvollen Drama weit weniger leistete, im Charakterlustspiel aber eine sehr anmutige junge Salondame war. Als eine der Schröder in vielem ebenbürtige poetische Liebhaberin feierte die Zeit Karoline Lindner am Frankfurter Theater; auch für sie hatte die Natur wenig genug getan, wenn man wenig nennt, daß sie nur ihre Seele hatte, reine Natur wiederzuspiegeln: Unmittelbarkeit und Macht der Rede werden an ihr gerühmt.

Zur Kraftlosigkeit des Berliner Schauspielwesens trug in dieser Periode auch der Terrorismus bei, den Spontini als Beherrscher der Oper entfaltete; ferner der Kunstjahrmarkt am Königstädter Theater, wo jeder feste Grundsatz in den Wind geschlagen wurde. Die Jagd nach lärmenden Erfolgen bei den Theatervorständen ging Hand in Hand mit dem Hasten des Publikums nach aufsehenerregenden Bühnenvorgängen. Tieck urteilt 1827

über dieses Treiben: „Es erzeugte sich ein Wettstreit, mehr der Eitelkeit als des Theaters. — Parteien, leerer, unfruchtbarer Streit hat sich gebildet, statt Freude an der Bühne, Lust am Dargestellten zu erzeugen, und so hat die neue Anstalt mehr dazu gedient, die Verwirrung zu vermehren, als irgend etwas Löbliches hervorzubringen“.

Die Virtuosen und Virtuosinnen des Gesangs dieser Zeit werden billig in das Kapitel zu registrieren sein, das die Entwicklung der Oper in kurzen Linien verfolgen soll; hier genügt die Bemerkung, daß natürlich die Erscheinung von Sängerinnen, wie Henriette Sontag, Wilhelmine Schröder-Devrient, von Tänzerinnen, wie Fanny und Therese Elßler, überall den Theaterparoxismus auf die höchsten Grade steigen ließ, so daß alle anderen Interessen weit in den Hintergrund rückten. So weit gediegene Anregungen für die dramatische Kunst in Frage kommen, wie bei der schöpferischen Schröder-Devrient, sei auf jenes vierzehnte Kapitel dieses Buchs verwiesen. — Die Schröder-Devrient fand in Dresden den Heimatsboden ihrer Kunst, wo im Schauspiel um sie herum eine Reihe sehr tüchtiger Kräfte jener Jahre tätig war: der in Eßlairschen Rollen vortreffliche Friedrich August Werdy, der feine Charakteristiker Louis Ferdinand Pauly und, neben der schon erwähnten Gley die humorvolle Friederike Schirmer.

Wenn das Durcheinandertreiben theatralischer Künste als ein den Verfall begünstigendes Moment gelten muß, so war Wien in jener Zeit schlimm gefährdet. Es braucht nur auf schon Gesagtes hingewiesen zu werden, um zu begreifen, daß das „Kaiserliche Nationaltheater nächst der Burg“, mit seinen josephinischen Ehrgelüsten keinen leichten Stand hatte. Wenn sich trotzdem gerade in dieser Periode daraus das echte „Burgtheater“ entwickeln konnte, so mußten Verdienst und Glück den seltenen Bund schließen. Das Verdienst lag auf seiten Joseph Schreyvogels, der, nachdem das Institut selbständig geworden war, 1821, unter der Intendanz des Grafen Moritz Dietrichstein, als Dramaturg wieder angestellt wurde und sich entscheidenden Einfluß zu schaffen wußte. Grillparzer nennt Schreyvogel bezeichnend genug: „im gehörigen Abstande allerdings eine Art Lessing“ und Bauernfeld gibt ihm das Zeugnis, „daß er parteilos und gewissenhaft immer sachlich seines Amtes gewaltet, nach Harmonie gestrebt und seinen gebildeten Rat allen Teilen zugewendet habe“. Man wird Schreyvogels Andenken mit diesen Anerkennungen jedoch nicht völlig gerecht. Seine Willensstärke, ein als richtig erkanntes Prinzip in einer Zeit der verschwommensten Theaternarrheit durchzusetzen, ist gar nicht genug zu rühmen. Hier hatte endlich einmal die Schaubühne einen „Kopf“ als Lenker erhalten, der wußte, wohin die Reise gehen sollte; überall sonst saßen Pfuscher und Spekulanten am Steuer. Und seine Erfolge fallen um so mehr ins Gewicht, als er doch immer nur in untergeordneter Stellung verharren mußte, als er keine Machtmittel anwenden konnte, seinen Willen

gegen die lärmenden Neigungen und Ansprüche des Publikums durchzusetzen. „Auf klassische Werke", so lautet sein dramaturgisches Bekenntnis, „muß das Theater einer Nation gegründet werden, wenn es seiner Bestimmung wert sein soll. Ohne ein bleibendes Repertoire solcher Stücke werden wir weder eine tragische noch eine komische Schaubühne, noch ein Publikum, das sie zu würdigen verstände, noch endlich darstellende Künstler dafür haben".

Es kann nun nicht davon die Rede sein, daß das Burgtheater jemals diese Bestimmung rein erreicht habe; in ganz ausgesprochenem Maße ist gerade diese Bühne stets die Bühne des Publikumsgeschmacks gewesen, der sich immer mächtiger als jedes Kunstprinzip erweist, aber unbestreitbar ist, daß dennoch nur die überhaupt mögliche Befolgung jener Grundsätze Schreyvogels das Burgtheater auf die Stufe der vornehmen Bildung erhoben hat, auf der es durch das Jahrhundert vor allen deutschen Bühnen erscheint. Schreyvogel wußte wohl, daß er die Wiener kaum zu den Klassikern, namentlich nicht zu den herberen, erziehen würde; er dachte hauptsächlich an die Schauspielkunst selbst: der wollte er in den Klassikern den Jungbrunnen erschließen, aus der sie stets mit erfrischten Kräften auftauchen sollte, wenn sie im Handwerkstreiben des Alltags erschlafft war. Denn für den Schauspieler bedeutet die Pflege des klassischen Dramas, was das Studium des nackten Körpers, was das Aktzeichnen den bildenden Künstlern bedeutet, das deren große Meister auch bis in ihre ältesten Tage nicht verabsäumen: eine immerwährende Wiedergeburt des grundlegenden Vermögens ihrer Kunst. Und wenn auch die Erfolge nach außen fehlten, so hat sich Schreyvogels Erziehung der Schauspieler zu den Klassikern doch unendlich fruchtbar bewährt. Zu seiner dramaturgischen Energie gesellte sich ein scharfer Blick für das Talent, der sich vielleicht nur etwas zu enthusiastisch dem neuen Reize zuwendete, so daß der mutigen Initiative bei der Entwicklung der Talente nicht selten die Ausdauer fehlte. Schon 1817 war er auf Reisen gegangen, dem Burgtheater neue Kräfte einzuhandeln, und fast immer hatte er glücklich gewählt.

Anschütz gibt ein gutes Bild des Theaterpsychologen in Schreyvogel: „er verletzte zum Beispiel heute ein Mitglied aufs Empfindlichste, trieb eine Schröder und Müller zu Tränen, aber den anderen Tag applaudierte er ihren gelungenen Darstellungen. Ebensowenig hatte er Gedächtnis dafür, wenn ihn ein Schauspieler in der Exaltation kränkte".

Als humoristischer Vater und Charakteristiker trat 1818 Ludwig Costenoble ein, ein Schauspieler von gediegenem Geschmack und feiner Bildung, dessen Urteile aus seinen Erinnerungen hier häufiger erwähnt werden. Und war Eßlair nicht zu gewinnen gewesen, so empfing das Burgtheater durch Schreyvogel für jenen doch einen vollen Ersatz in dem urgesunden Talent von Heinrich Anschütz, der 1820 an der Burg gastierte, als Orindur, — unvermeidlich für die Zeit! — Ferdinand, Posa, Theseus, Hamlet und Orestes;

womit zugleich die Hauptrollen seiner jugendlichen Periode genannt sind. Anschütz war, noch im besten Sinne der alten Schule, ein gebildeter Schauspieler, einer von denen, die es von der Universität zur Bühne trieb und der, mit sehr glücklichen Anlagen freilich, das gewissenhafteste Studium für den Beruf aufgewendet hatte. Während seiner Universitätszeit in Leipzig hatte er das Goethe-Theater dort kennen gelernt, und durch dieses die erste Neigung zur Bühne empfangen. Die Harmonie der Goetheschen Schule, bekennt er, sei ihm lebenslang als oberstes Gesetz seiner Kunst erschienen; so wurde er, was Laube von ihm rühmt, „der Träger des Worts, des bedeutungsvollen Worts, der Träger des Ernstes und der Gewissenhaftigkeit für Sinn und Geist des ernsten Stückes“ am Burgtheater. Nach wenigen Jahren schon entwickelte er seine Meisterschaft: 1822 setzte Schreyvogel ihn als Lear durch, 1827 spielte er den endlich von der Zensur auch dem Burgtheater freigegebenen Tell. ‚Belisar‘ von Schenk und Falstaff waren Marksteine in seiner Entfaltung. Bancbanus in Grillparzers ‚Ein treuer Diener seines Herrn‘ folgte; endlich, 1830, auch Götz von Berlichingen. Damit trat er in den Zenit seiner Begabung: die biedere Treuherzigkeit, verbunden mit starrer Unbeugsamkeit, in gehobenen bürgerlichen Charakteren, die einen demokratischen Zug behaupten, das war seine Domäne. Seinem musterhaften Musikus Miller in ‚Kabale und Liebe‘ stellte sich dann sein Erbförster (Otto Ludwigs) an die Seite und vor allem sein Meister Anton in Hebbels ‚Maria Magdalena‘. „Das heißeste Herz unter der Hülle bärbeißiger bürgerlicher Rauheit“, so bezeichnete später ein Kenner seine eigenste Begabung. Er starb 1865. Im Jahre 1828 war er Regisseur geworden; auch in dieser Eigenschaft ein vorragender Begründer und Behüter des Burgtheaterstils.

Im Jahre 1824 trat Karl Fichtner ins Burgtheater und diente sich von der Pike empor zum ausgeprägtesten Salonhelden der deutschen Bühne; „den zärtlichsten Liebhaber, das ausgelassenste Mauvaissujet, den verführerischsten Lebemann, den edelsten Rudolf von Habsburg“ nennt ihn die Chronik. Er ist untrennbar von Bauernfeld; man vergegenwärtige sich einen Bauernfeldischen Bonvivant, in seiner Mischung zu gleichen Teilen von herkömmlichem bon sens und leise karikierter Vornehmheit, und man wird Karl Fichtners Bild vor sich sehen. Im gleichen Jahre gastierte auch Ludwig Loewe am Burgtheater, in das er 1826 dauernd eintrat. Als junger Held war Loewe wenig poetisch und noch weniger geschmackvoll; robust und polternd verwischte er alle zarteren Linien. „Er sieht aus wie ein fetter Bauer, den man als Prinzen verkleidet hat“, sagt Costenoble von seinem vielgerühmten Don Cesar. Weiter erzählt Costenoble, was immerhin für die damaligen künstlerischen Auffassungen, selbst am Burgtheater, charakteristisch ist, daß Löwe in einem Lustspiel, um eine wohlgenährte Figur darzustellen, sich eine Korkmaschine im Munde befestigt habe, die Wangen vollgerundet erscheinen zu lassen. Anschütz meint,

er habe seine Individualität wenig verleugnen können; diese sei jedoch reich und biegsam gewesen. Später wurde er wertvoll im Schlage der gröberen Helden, die eine Beimischung breiten Humors vertragen: sein Percy in Shakespeares ‚Heinrich IV.‘ soll musterhaft gewesen sein und als unerreichbar galt sein Holofernes in Hebbels ‚Judith‘.

Die schöne und liebenswürdige Sophie Müller wurde schon erwähnt; sie war die Desdemona, die Bertha der ‚Ahnfrau‘, die Irene im ‚Belisar‘, die Kriemhild im ‚Nibelungenhort‘ (Raupach) und stand als hinreißendes Bild blühender Jugend des Körpers und der Seele neben der düsteren Tragik der Sophie Schröder. Ihr früher Tod (1832) hat ihre Kunst vielleicht in eine höhere Verklärung gerückt, als ihr gebührte; der Anteil, den sie spielend gewann, galt vielleicht mehr ihrer glücklich beanlagten Jugend als einer Meisterschaft, zu der sie ihren Jahren nach kaum gelangt sein konnte. Ihre Nachfolgerin, Julie Gley, als Julie Rettich später eine Zierde des Burgtheaters, ersetzte nicht das Eigenste der Müller, die reine Poesie, die diese atmete. Die Gley hatte in Hamburg und in Dresden die jugendlich sentimentalen Rollen gespielt und man wollte in diesen Städten, als sie gastierend sie wieder besuchte, bemerken, daß die Schule des Burgtheaters ihre zarte Natürlichkeit zerstört habe, daß sie geziert geworden sei. Das lag wohl nicht an der Schule, sondern an ihr selbst. Verstand überwog bei ihr das Gefühl und so wurde sie später eine Meisterin für ältere Heldinnen und Salondamen, worin glaubwürdige Zeugen sie neben die Schröder stellen. In Karoline Müller und in Therese Peche gewann das Burgtheater zwei sehr glückliche Lustspielkräfte. Dieses Genre wurde ergänzt durch Sophie Koberwein, die im Mütterfach sich hervortat, durch die in Rollen von Weltdamen glänzende Julie Loewe, durch den jovialen Friedrich Wilhelmi, den geborenen „Militärsspieler“, der dereinst Ochsenheimer zu ersetzen berufen worden war. Die hier gekennzeichneten Entwicklungen einzelner Kräfte lassen schon eine wesentliche dramaturgische Eigenheit des Burgtheaters erraten: man suchte die entwicklungsfähige Seite der Individualitäten auf und lenkte die Talente, die nicht selten auf falscher Bahn wandeln, in die richtige, ihnen zusagende; an anderen Bühnen wurde Fach gesimpelt, wobei immer nur Routiniers aus den Schauspielern erwachsen.

Einen vollständigen Überblick der schauspielerischen Talente der einzelnen Epochen, geschweige denn der einzelnen Theater hier zu geben, darf diese Darstellung nicht anstreben. Es können nur die Träger eines besonderen Charakters, die Bildner eines überlieferten Einflusses hervorgehoben werden. Auch von den Instituten nur die, die aus dem Zustand von Zufallsbildungen durch das Verfolgen planmäßiger Ziele zu einer höheren Stufe der darstellenden Kunst zu gelangen vermochten. Bis zum Jahre 1830 ist dann aber in diesem Sinne nur das Burgtheater zu nennen und nur Schreyvogel als der praktisch

erfolgreiche Dramaturg dieser Epoche. Ob er in seiner Schule die „nationale Musterschauspielkunst" geschaffen hat, spricht dabei nicht mit; es war schon viel, daß innerhalb der trüben sozialen Entwicklung irgendwo überhaupt eine Schule von ausgeprägtem Charakter entstehen konnte, die sich durch relativ treffliche Eigenschaften von der überall herrschenden Unkultur wohltätig abhob. Ergänzt wird das Bild durch einen Überblick des Spielplans, der vom Jahre 1818 ab etwa Schreyvogels Initiative am Burgtheater bezeichnet.

Natürlich war auch in Wien der breiteste Raum des Repertoires den Eintagswerken heimischer und ausländischer Autoren ausgeliefert. Die heimische Theaterstückindustrie, an der Schauspieler, Journalisten und dilettierende Kavaliere hervorragend beteiligt waren, stand in Wien sogar in besonderer Blüte. Die Adelskreise, die sich französischen Afterwitzes, sonst aber möglichster Oberflächlichkeit erfreuten, stellten dem Burgtheater das Stammpublikum. Die Novitäten von Paris waren von diesem besonders begehrt; und Vielschreiber, wie Castelli, Vogel und Kurländer machten durch rasche und gewandte Übertragungen und Bearbeitungen ihre glänzenden Geschäfte mit der Bühne. Das deutsch-nationale Drama war dagegen entschieden unbeliebt und auch die Dichter der Heimat, die auf ernsteren Bahnen gingen, wie Collin und J. Chr. von Zedlitz, oder gar Grillparzer hatten schweren Stand. Grillparzers Erfolge mit seinen Jugenddramen haben ihm den Weg auf das Burgtheater durchaus nicht geebnet. Der schlimmste Übelstand freilich war die Zensur, deren festgeknüpften Maschen so leicht kein einmal beanstandetes Stück entschlüpfte. „Sie werden sehen, wir richten nix aus", versicherte der gute Kaiser Franz einem Autor, der um die Freigabe seines Dramas bei ihm eingekommen war. Andererseits machte freilich das Wiener Publikum manche Geschmacklosigkeit des übrigen Deutschland nicht mit: das krasse Schicksalsdrama fand in Wien keinen Boden; man hielt sich allenfalls an den sentimentalen Houwald und liebte Öhlenschlägers ‚Correggio'. Auch Raupach sagte den Wienern weniger zu; nur ‚Der Müller und sein Kind' dieses Dichters blieb in dauernder Gunst als „Allerseelentagsstück".

Schreyvogel ging also keinen leichten Weg, als er ein literarisches Stammrepertoire zu schaffen sich anschickte. Er fand zunächst für das Entferntere noch mehr Neigung, als für das Deutsch-Klassische. Der ‚Arzt seiner Ehre' von Calderon bürgerte sich ein und ‚Das Leben, ein Traum'; ‚Otello' und ‚König Lear' wurden mit Anschütz gegeben, auch der ‚Kaufmann von Venedig' wurde gewonnen. Erging sich die Zensur alten Stücken gegenüber in Albernheiten, wie die, daß König Lear „mit Rücksicht auf den Hof" nicht sterben durfte, eine Vorschrift, die bis 1851 aufrecht erhalten wurde, so war sie neuen Werken gegenüber ganz unberechenbar. Schreyvogel trat lebhaft für Grillparzer ein, aber die Zensur schien es darauf angelegt zu haben, einem „Kaiserlichen Beamten" das Dichten überhaupt zu unterbinden. „Ein treuer Diener seines Herrn" durfte nicht wieder

aufgeführt und nicht einmal gedruckt werden (1827); freilich brachte es Grillparzer nach dem ‚Goldenen Vließ‘ (1821) auch kaum mehr zu einem Erfolg beim Publikum. ‚König Ottokar‘ unterlag der tschechischen Opposition; auch die Hero in ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘ — von Sophie Müller, für die sie gedichtet war, gespielt —, die lieblichste Gestalt echter Heimatkunst des österreichischen, des Wiener Dichters, sprach wenig an. Immerhin aber vollzog sich in den acht Jahren, von 1818 bis 1826, ein bemerkbarer Wandel in der Behandlung des ernsthaften Dramas. Ein Wandel, der von dem Tag ab wieder ins Stocken kam, wo der Oberstkämmerer Graf Czernin die Leitung des Burgtheaters übernahm.

Nun wurde man auch in Wien der Segnungen gewahr, die von einem echten Hoftheaterintendanten der Bühne zufließen können. Schreyvogels dramaturgische Selbständigkeit war dieser eben so bornierten wie autoritätsüchtigen Hofschranze vom ersten Tage seines Regiments ab ein Dorn im Auge; und vom ersten Tage ab bröckelten die Stützen, die sich der Dramaturg in seinem Kunstpersonal, in dem Regiekollegium gebaut hatte. Der unheilvolle Schaden jedes Dualismus in der Leitung brach nun auch hier schwärend auf: die Schauspieler, so wie sie die vermittelnde Instanz von der oberen nicht mehr wohlwollend betrachtet und die Vollmachten des Dramaturgen beschnitten sahen, verrichteten von Stunde an die langsame Totengräberarbeit für den Mann, dem sie ausnahmelos zu Dank verpflichtet waren; allerdings, um dann, als er gestürzt war, wie es gleichfalls die regelmäßige Erscheinung am Theater ist, über Führerlosigkeit und mangelndes Verständnis der nachfolgenden Schattenmänner in bittere Klagen auszubrechen.

Die Geschichte meldet, Schreyvogel sei selbst an seinem Sturze schuld gewesen. Gewiß; seine Schuld war es, daß er, nachdem er ganz allein dem Werk Richtung und Inhalt gegeben hatte, die höhere Kunst der Biegsamkeit nicht mehr lernen wollte und seinem Chef, der ihm mit schädigenden Anordnungen den Aufbau zu zerstören drohte, statt „Zu Befehl“ die Antwort gab: „Exzellenz, das verstehen Sie nicht“! Das wurde jener Zeit am deutschen Theater hundertmal im stillen gedacht, aber laut ausgesprochen haben es mit Schreyvogel nur wenige. Die Wirkung erfolgte mit bureaukratischer Präzision: am anderen Tag sah sich der Dramaturg den Eintritt in seine Kanzlei durch einen Diener verwehrt, der ihm sogar nicht erlaubte, seinen Regenschirm aus dem Zimmer zu holen, sah sich plötzlich, über Nacht, aus dem Hause seines erfolgreichsten Wirkens entlassen. Möglich, daß die in den Akten verewigte unbotmäßige Entgegnung nur die abschwächende Übersetzung eines stärkeren Wortes ist ... Diese Dinge gehören durchaus zur regulären Psychologie des Theaters; ebenso die Tatsache, daß durch den Schaden, der auch hier bald allen sichtbar wurde, noch nie eine der beteiligten Mächte an Einsicht gewonnen hat, weder die Besteller der Leitungen, noch das Publikum,

noch endlich die immer von der Hand in den Mund lebenden, trotz allem prätentiösen Künstlerstolze, stets servil-nachgiebigen Schauspieler. Als Schreyvogel, acht Wochen später, der Cholera zum Opfer gefallen war, im Juli 1832, folgte kein Mitglied des Burgtheaters seinem Sarge...

Graf Czernin aber wirkte — nicht zum besten — der deutschen Bühnenkunst weiter und wählte sich zum Gehilfen und Vizedirektor den gefälligen Auch-Dichter Ludwig Franz Deinhardstein, der den „Befehlen" seines Chefs und den Wünschen eines hohen Adels sein dramaturgisches Geschick anzupassen vortrefflich verstand. Als Initiator der Künstlerdramen ist seiner schon gedacht worden; dem ‚Hans Sachs' ließ er einen bitterbösen dramatischen Goethe-Klatsch in dem Stück ‚Fürst und Dichter' folgen. Viel gespielt wurde sein ‚Garrik in Bristol'; und so lange der romantische Geschmack anhielt, konnten seine Bearbeitungen der Shakespeare-Lustspiele ‚Der Widerspänstigen Zähmung' und ‚Was ihr wollt' als gefällige und geschickte gelten. — Es kamen zwanzig tote Jahre für das Burgtheater, die bei verständigem Fortschreiten auf Schreyvogels Bahnen zwanzig Jahre der fruchtbarsten Entfaltung hätten sein können.

Drittes Buch

Das Theater von 1830 bis 1870

VIII.

Geistes- und Gesellschaftsleben von 1830 bis 1870.

Auch für Deutschland auf seinem Wege der Entwicklung zu einem wirtschaftlich und politisch einheitlichen modernen Staatswesen bedeutet das Jahr 1830 eine Grenzscheide zweier scharf getrennten Phasen dieses langwierigen Prozesses. Ganz Europa durchlebte um dieses Jahr herum bedeutsame Krisen; allenthalben gab es Kämpfe um neue Freiheiten, um neue wirtschaftliche Gestaltungen, um neue politische Errungenschaften. Fast alle Kulturnationen unterzogen die erst kürzlich gewonnene Weltanschauung von neuem einer gründlichen Revision. Das Jahrhundert rüstete zu einem zweiten allgemeinen Vorstoß, die vollen Konsequenzen der in der großen Revolution angebahnten Emanzipation des Geschlechts zu verwirklichen.

In Deutschland, wo, wie wir sahen, der Geist dieser Entwicklung, infolge der immer wachsamen und in ihren Mitteln nicht wählerischen Reaktion, sich ganz der Spekulation und dem Luxus romantischer Kunstliebhaberei hingegeben hatte, wirkten die Brände, die nun da und dort, an allen Ecken des Kontinents und aus sehr verschiedenen Ursachen, ausbrachen, wie Fanale. Vornehmlich fand die französische Julirevolution, obwohl ihrer eigentlichen Bedeutung nach bei uns gröblich mißverstanden, auch in Deutschland ein alarmierendes Echo. Sie gab den Anlaß zu der entschiedenen liberalen Bewegung, die das innere und äußere Geschick unseres Lebens für die nächsten vier Jahrzehnte bestimmte. Bei der jammervollen Zerrissenheit des Vaterlands, bei der an Haupt und Gliedern sich behauptenden Unfähigkeit, die Bedürfnisse und die diesen entsprechenden Kräfte zusammenzufassen, ja auch nur richtig einzuschätzen, konnte dieser Bewegung nur ein sehr wechselvolles und an unglücklichen Katastrophen reiches Geschick beschieden sein. Sie fand ihren politischen Höhepunkt in den Erschütterungen der Jahre 1848 und 1849, die, eine Krisis unterdrückend, den Krankheitsprozeß in dem erschöpften Volkskörper wiederum nur verlängerten, bis endlich die Blut- und Eisenkur des genialen Arztes, der unserer Nation erstand, dem von Schicksal schwer bedrängten deutschen Volke die Genesung brachte.

Natürlich umfaßt diese auf die nationale Einigung gerichtete Bewegung, die Bismarck endlich auf die Bahn der Möglichkeit und zum Ziele führte,

keineswegs alle Anläufe, die in der Zeit drängten, gärten und neue Lebensformen schaffen wollten. Immer aber stand, während dieses langen Zeitraums, die staatliche Einigung Deutschlands und die Erfüllung der verheißenen volkstümlichen Verfassung so sehr im Vordergrund aller Interessen, daß es kaum befremden kann, wenn wir unter dem Drängen nach diesen Zielen, die nur auf unendlich krausen Wegen zu erreichen schienen, — auf solchen, die außerdem von den bald kurzsichtigen, bald böswilligen Regierungen immer wieder abgesperrt wurden —, eine Überspannung fast aller an diesem Werke beteiligten Kräfte sich äußern sehen. Die ideellen Impulse immer überschätzend und die Realitäten meist ganz und gar verkennend, zersplitterten die Kräfte unter einem fortwährenden Auf und Nieder, Vorwärts und Zurück, wobei die wichtigsten Veränderungen in den Grundverhältnissen der gesamten europäischen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zivilisation fast immer übersehen oder doch falsch ausgelegt wurden. Im hohen Grade an der Kulturarbeit des Jahrhunderts beteiligt, machte der Liberalismus von deren Ergebnissen fast stets einen falschen Gebrauch, indem er sie der demokratischen Machtentfaltung zuführte, durch die man die politische Neuschöpfung Deutschlands erzwingen wollte. So sehr überschattete diese eine und freilich wichtigste Sorge, die leider doch zunächst nur eine Machtfrage dynastischer Interessen war, das geistige Leben der Nation.

Zu einer besonnenen Sichtung seines wirklichen Vermögens ist das deutsche Volk in dieser Zeit der Kämpfe und Krämpfe kaum je gelangt; nie hat man geistig mehr von der Hand in den Mund gelebt, als in dieser Periode. Erst als das Hauptziel erreicht war, ließen sich die Folgen dieser langen unseligen Zeit ganz überblicken: die guten, zu denen das von einem stärksten Willen gemeisterte Geschick die auseinanderfahrenden Richtungen endlich geeinigt hatte; die schlimmen, denen vorzubeugen keine klare Einsicht und kein starker Wille zu Hilfe gekommen war. In den Jubel über die politische Wiedergeburt Deutschlands hat sich darum auch sogleich das bekümmerte Geständnis gemischt, daß der weitaus größte Teil alles überkommenen Denkens, Empfindens und Wollens eine erschreckende Zerrissenheit aufwies.

Ob die fünfzig Friedensjahre, die nach außen hin dem deutschen Volke gegönnt waren, unter einer einsichtsvolleren, das Volk zur Mitarbeit erziehenden Leitung nicht glücklichere Resultate gezeitigt hätten? Ob namentlich die gewaltige Umwälzung der Wirtschaftslage, die uns so ungerüstet in ihre Strudel zog, in ihren schlimmen Folgen nicht hätte abgeschwächt, in ihren guten nicht hätte geregelt werden können, wie es einzig in Preußen durch den Zollverein angestrebt worden war? Ob Deutschland dadurch die aufreibenden Kämpfe gegen den Terrorismus des Kapitels nicht hätten erspart werden können? — Das sind nach vollzogener Entwicklung müßige Fragen, die, hier aufgefrischt, nur die Aufmerksamkeit auf die schärfsten Hemmnisse wieder hinlenken sollen, die den natürlichen Prozeß zu einem krankhaften gemacht haben.

Wo, wie hier, einmal die Grundlinien eines natürlichen Verlaufs verschoben sind, werden auch die durch die Erkenntnis gewonnenen, die den Wissenschaften entfließenden Resultate einen problematischen Charakter annehmen oder beibehalten. Das stellt eine weitere Eigentümlichkeit dieser Periode dar: die reichen Ergebnisse der geistigen Kultur verwandelten sich unter den Händen der politischen Kurpfuscher mehr oder weniger in schädigende Narkotika, die die Verwirrung in den Köpfen der Massen nur mehrten; die Tendenz des allgemeinen Zeitgeistes nach 1830 zeigte, gegen die der vorausgegangenen fünfzehn Jahre, nur insofern eine wesentliche Veränderung, als die von der Romantik verabreichten Arzneien Schlafmittel gewesen waren, die in der liberalen Apotheke zubereitet aber als Stimulantia Verwendung fanden. Daher der fortwährende Wechsel zwischen erregter Gärung und verzweifelnder Ohnmacht, aus der man oft nur zur Beschämung erwachte.

Sofern ein gewisser Überschuß freier sittlicher Kräfte im Volksganzen als die Voraussetzung für eine künstlerische Produktivität höherer Ordnung betrachtet werden darf, konnte sich erklärlicherweise eine solche in dieser Periode nicht zeigen. Was in dieser Zeit der noch künstlich geschürten Leidenschaften zu Gehör kommen wollte, mußte sich schreiend ins Gewand der Tendenz hüllen und über das Maß der vornehm wägenden Tat hinausgreifen. Für die harmonisch abgeschlossene Persönlichkeit und ihre Art zu wirken ist in solchen Zeiten kein Boden; die Stimme der genialen Betrachtung findet unter dem Lärm des Tages keine Resonanz. Nur die jähe Leidenschaften fachende Leistung der Agitators erlangt Geltung und vor allem wird die auf eine goldene Zukunft Wechsel ziehende Phrase geschätzt. Erst nach der Liquidation all der bankrott gewordenen ideologischen Phantasterei, wenn die Mächte der Realität wieder Oberhand gewonnen haben, keimt die Aussaat der wirklich wertvollen Ideen solcher Zeiten aus dem umgebrochenen Boden und gewinnt für eine fernere Zukunft Bedeutung. Das darf für diese wegen ihres zerfahrenen Charakters nachträglich oft viel zu geringschätzig betrachtete Zeitstrecke besonders gelten: so steril sie sich im Hinblick auf reife, ihrer Gegenwart nützende Früchte zeigte, so reich an Anregungen für die Zukunft muß sie doch genannt werden. An Anregungen, die zu verarbeiten freilich erst möglich war, als die bis dahin zersplitterten Kräfte sich zu übersichtlichen Gruppen, zu Faktoren in der weiteren politischen und kulturellen Entwicklung der Nation geordnet hatten. Denn mit den dieser Zeit entströmenden Anregungen sich auseinanderzusetzen, sie zu bekämpfen oder sie auf der festen Grundlage der neuen Ordnung zu bildsamen Kräften zu entwickeln: das ist des Jahrhunderts Inhalt gewesen, vom Eintreten in diese Epoche an bis an sein Ende.

Um nun die künstlerische Disposition dieser Zeit an den in ihr hauptsächlich zutage strebenden Strömungen abmessen zu können, werden wir gut tun, drei Richtungen, drei Stromläufe des Zeitgeistes zu unterscheiden und zu

versuchen, ihre Wirkungen auf das künstlerische Schaffen, wie auf die künstlerischen Bedürfnisse, in denen am Schluß dieser Periode ein so auffälliger Wandel vor sich ging, von ihrer allgemeinen Bedeutsamkeit abzulösen. Diese drei Richtungen sind bezeichnet durch den Wandel der Wirtschaftspolitik, unter den Einflüssen der liberal-freihändlerischen Tendenz, durch die literarisch-publizistische Propaganda des Jungen Deutschlands und durch die wissenschaftlich-philosophische Arbeit. Für diese drei Bewegungen bedeutet mehr oder weniger genau das Jahr 1830 die Geburtsstunde. Den Vorrang verlangt, wie billig, die neue Wendung der Erkenntniswissenschaften, durch die der Kampf um die neue Weltanschauung entfacht und in nicht geringem Maße das künstlerische Schaffen der Zeit bestimmt worden ist.

* * *

Es sind der mühselig, „unter dem Ächzen der Kreatur", durch Krümmen, Schluchten und verworrene Pfade aufwärts sich drängenden Menschheit von Zeit zu Zeit — das heißt nach langen, meist Jahrhunderte umfassenden Perioden — feierliche Augenblicke bereitet, wo sich ihr das täuschende Bild eines endlich erreichten Gipfels darzubieten scheint: kein engumzirkter, in ungeheuere Abgründe hinabstarrender Fels, sondern eine in unendlicher Ausdehnung sich breitende Hochebene erschließt sich dem Auge als der Wanderschaft Ziel und verheißt dem bisher rastlos Klimmenden ein friedliches Ausbreiten nach allen Seiten hin, in einer leichteren Luft, unter einer helleren Sonne, auf frischen Flächen der Erde. Solche sieghafte Augenblicke bezeichnen den Völkern wirklich immer den Abschluß einer bedeutsamen Reifezeit, ein Mündigwerden. Der von der überraschenden Fülle eines in solcher Nähe nie geschauten Lichtes Geblendete ahnt nicht, oder glaubt es nicht, daß am Rande — am ach, nur zu bald wieder erreichten! — der vor ihm ausgebreiteten Gefilde neue Mühsal seiner wartet, wiederum nicht minder verworrene, abermals über Höhen und Tiefen sich schlingende Pfade seiner harren, die nur eine gefällige Täuschung für kurze Zeit ihm verhüllt. Solcherart war der denkenden Menschheit die Höhe der Welterkenntnis erschienen, zu der Kant den strebenden Gedanken emporgeführt hatte. ‚Die Kritik der reinen Vernunft' schien wirklich den intellektuellen Umbildungsprozeß, den wir im weiteren Sinne als „Renaissance" bezeichnen, abgeschlossen zu haben. Dem Werk der Copernicus, Kepler, Galilei, Gassendi, Newton, die das kosmische Bild der Welt und deren physische Gesetze festzustellen sich bestrebt hatten, dem Werk der Descartes, Spinoza, Locke und Hume, das die reale und ideale Wesenheit der Welt zu scheiden unternommen hatte, war in Kant der kühne Vollender erstanden, der den letzten, die Erkenntnis umhüllenden Schleier wegzuziehen schien, — weggezogen zu haben schien. Auf Kants grundlegende Bestimmung unserer intellektuellen Beschaffenheit hat sich das Gebäude der spekulativen Philosophie gestützt, das, eine

geistige Zwingburg, durch fünfzig Jahre, etwa bis zum Tode Hegels, die denkende Welt beherrschte. Der Ansturm gegen diese Zwingburg bezeichnet den Wandel in der Weltanschauung, den wir hier zu betrachten haben.

Die Welt ist unsere Vorstellung, hatte Kant gelehrt; nur als Vorstellung tritt sie in unser Bewußtsein; und selbst um diese Vorstellung uns bilden zu können, müssen wir mit angeborenen transzendentalen Kräften ausgerüstet sein: mit den Anschauungen von Zeit, Raum und Kausalität. Was die Welt wirklich und unabhängig von unserem von ihr empfangenen Bilde, was sie „an sich" ist, vermögen wir weder auf Grund unserer Erfahrung, noch auf Grund unserer Erkenntniskraft zu erfassen: ja, es scheint im höchsten Grade gewiß, daß sie in Wirklichkeit etwas ganz anderes ist als das Bild, das wir von ihr uns dichten. Was sie aber ist, ist nur der Anschauung intelligibeler Kräfte erreichbar, liegt außerhalb des durch die Erfahrung bestimmten, von der Vernunft nur mäßig erhellten menschlichen Vermögens und keine Vermutung darüber kann den Wert einer wissenschaftlichen Wahrheit beanspruchen. Als praktisches Resultat hatte sich zunächst aus dieser Erkenntnis die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Trennung von Theologie und Philosophie ergeben, — von Denken und Glauben. Damit schien die Herrschaft der seither gültigen Weltanschauung, die die Glaubensvorstellungen des jüdisch-christlichen Theismus als unbezweifelte, aller menschlichen Vernunft übergeordnete Wahrheit behauptet hatte, endgültig beseitigt.

So sehr jedoch Kant gewarnt hatte, über die problematische Beschaffenheit der realen Welt — im Gegensatz zu der in unserer Vorstellung gegebenen idealen — irgend eine Meinung mit dem Anspruch wissenschaftlicher Wahrheit zu fassen, da die Wesenheit dieser wirklichen Welt uns in keiner Erfahrung darstellbar sei, hatte sein Werk doch gerade dem spekulativen Bedürfnis den Weg eröffnet, der eigentlichen Beschaffenheit der Welt nun von einer anderen Seite beizukommen. Man hatte einfach die theistische Voraussetzung mit der von Kant teilweise unbestrittenen, ja sogar bewiesenen metaphysischen vertauscht. Und das ist die andere Seite der Wirksamkeit und der Bedeutung Kants, daß er den metaphysischen Bedürfnissen, die, unausrottbar, in der menschlichen Seele eingeboren erscheinen, die Schranken weggeräumt hatte, sofern solche nicht von der Erfahrung selbst errichtet waren. Die spekulative Erweiterung der Kantischen Weltanschauung war der Inhalt des „transzendentalen Idealismus", der fünfzig Jahre hindurch die nachkantische Philosophie beherrschte.

Wichtiges kam hinzu: in Kants Ethik fanden seine Erweiterer und „Verbesserer" das Sprungbrett ins Reich der metaphysischen Spekulation. Hier hatte Kant selbst das „Abenteuer der Vernunft" gewagt und die selbstgezogenen Grenzen der Erkenntnis wieder kühn überschritten, indem er das schlechterdings wichtigste Vermögen des Menschen, seine moralische Wesenheit, gleichfalls als metaphysisches Bestandteil, als transzendentale Eigenschaft anerkannt wissen

wollte. Das moralische Pflichtgefühl, vom „kategorischen Imperativ" diktiert, erklärte es als eine uns aus der unerkennbaren Welt eingeborene Notwendigkeit, obwohl er dafür einen logischen Beweis schuldig bleiben mußte.

So trat bald nach Kants Erscheinen das Bestreben hervor, die von ihm bewirkte Scheidung zwischen subjektiver und objektiver Welt nur als eine formale zu begreifen. Jede Erweiterung unserer Erkenntnisformen mußte die Hoffnung nähren, den formalen Riß allmählich wieder beseitigen, wieder zu einer Identität der Weltauffassung, und nun zu einer neuen, von dogmatischen Einflüssen befreiten gelangen zu können. Das war, bei allen Unterschieden im einzelnen, die allgemeine Tendenz gewesen, in der die nach Kant auftretenden Schulphilosophen, die Fichte, Schelling und Hegel, sich bewegt hatten. An ihren Systemen hatte sich das spekulative Fieber des Zeitgeistes der ersten dreißig Jahre des Jahrhunderts entzündet. Und es war nicht auf die gelehrten Kreise beschränkt geblieben; der metaphysische Idealismus, den Fichte lehrte, hatte sich, wie wir sahen, als mächtiger Hebel bewährt, den moralischen Aufschwung des Volks zu den Taten von 1813 zu bewirken.

Aus einer spekulativen Überschätzung des „Ich" sahen wir den schrankenlosen Individualismus der Romantik seine Kraft ziehen; und hier haben wir nun weiter zu verfolgen, wie dieser Intellektualismus den Zeitgeist beeinflußt und beunruhigt hat, als er gewissermaßen offiziell eine praktische Aufgabe übernommen und versucht hatte, die politischen, rechtlichen und sozialen Probleme in sein System einzuzwängen, sich angemaßt hatte Natur, Religion, Politik und Kunst nach seinen Gesetzen neu zu deuten und zu regeln: als diese Philosophie, unter der Herrschaft Hegels, zur „Staatsphilosophie" erweitert worden war. Diese treffen wir auf der Höhe ihrer Machtentfaltung an der Schwelle der Zeit, die uns beschäftigt; zugleich aber deuten die revolutionären Gewitter dieser Epoche schon die Erschütterung ihrer Machtstellung an. Der Widerspruch kommt zum Bewußtsein: zwischen der Idealität des Systems und der trostlosen Beschaffenheit des Lebens selbst in diesem philosophisch verteidigten Staate. Wichtige wissenschaftliche Disziplinen schicken sich an, den Ring der spekulativen Systematik zu zersprengen. Die Bedürfnisse der Zeit scheinen ohne Aussicht auf eine Erfüllung, wenn die von den Menschen geschaffenen Institutionen, wie Staat, Recht, Religion, zwar als Ergebnisse der empirischen Notwendigkeit, als Resultate geschichtlicher Entwicklung, zugleich aber auch als „absolut" vernünftige Verwirklichungen der dem Menschen eingeborenen metaphysischen Begabung verehrt werden sollen.

Darauf aber ging die Staatsphilosophie Hegels, deren Schlußstein das Gebäude einer starren konservativen Weltanschauung krönen zu sollen schien, hinaus. In den Jahren ihrer Herrschaft, von der Berufung Hegels nach Berlin im Jahre 1818 bis zum Tod des Philosophen im Jahre 1831, hatte sie in Deutschland eine geistige Diktatur geübt, die das Geschick des Volkes und dessen,

was gedacht werden sollte, gedacht werden durfte, für Gegenwart und Zukunft souverän zu bestimmen sich anmaßte. Kein Gebiet hatte sich den Netzen dieses Systems entziehen lassen; selbst das wesentlich auf die Erfahrung angewiesene der Naturwissenschaften, war unter die Gesetze der begrifflichen Anschauungen geordnet worden. Die seit Leibniz namentlich von den französischen Philosophen befestigte analytische Methode hatte der deduktiven wieder weichen müssen: über die Wissenschaft von der Natur war wieder die Erklärung der Natur vom philosophischen, das heißt, spekulativen Grunde gestellt worden, nach welcher alle Erscheinungen der Natur eine Verwandlung Gottes in die Welt darstellen sollten. So hatte der Theismus, wie der Pantheimus, wieder Unterschlupf in der systematischen Erkenntnis gefunden. Am schroffsten aber war die Diktatur des Systems in der von Hegel verkündeten Apologie des Staats empfunden worden. Wenn Plato nur in der Theorie einen Staat nach den Grundsätzen philosophischer Erkenntnis zu entwerfen unternommen hatte, war Hegel sogar den umgekehrten Weg gegangen und hatte sich unterfangen, den vorhandenen Staat als den höchsten Ausdruck des erkennenden Intellekts zu rechtfertigen. Ihm galt der Staat — und so wollte er ihn anerkannt wissen — als das Ergebnis der in allen seitherigen Handlungen der Menschheit zum Ausdruck gekommenen sittlichen Vernunft, als ein absolut vollendeter Organismus, der der geschichtlichen Entwicklung als Zweck und Ziel vorgeschwebt habe, so daß alles, was je geschehen, nur das Sichtbarwerden einer sittlichen Weltordnung gewesen wäre, als deren Verweser eben das denkende „Ich" des metaphysisch bestimmten Menschen eingesetzt sei. Damit war statt des religiösen ein intellektuell-sittliches Dogma auf den Thron gesetzt, war ein Absolutismus der im Staat verkörperten Vernunft gepredigt. Und gegen dieses neue Dogma, dessen Ausstrahlungen in den Überhebungen der reaktionären Regierungsgewalten täglich zu beobachten war, empörte sich der neue Zeitgeist; die Kritik regte sich gegen eine solche Verherrlichung des Staates, die in den Gefühlen der Massen keinen Boden fand, die nur durch eine künstliche Dialektik sondergleichen aufrecht erhalten wurde. Vor allem war man im höchsten Grade mißtrauisch dagegen, daß der solcherart gefesselten Entwicklung und der praktischen, von der damaligen Politik gemachten Weltgeschichte als Ziel — wie Hegel wollte, — die Freiheit winke. Die Zeit war reif geworden, gegen die Tyrannei eines Systems zu revolutionieren, das alles Ungewisse, Zweifelhafte, alle flüssigen Anschauungen über Beschaffenheit, Sinn und Zweck des Daseins, über Ursprung und Zukunft der Seele an die Kette der Logik legen wollte. Die Skepsis wurde wach gegen eine Dialektik, die die „absolute Religion" als ein gesetzmäßiges Verlangen der menschlichen Vernunft ansprach und die christlichen Dogmen den wissenschaftlichen Ergebnissen wieder gleichstellte, weil sie in der „Form von Vorstellungen" den nämlichen Wert besäßen.

Man kann Schopenhauers schrankenlosem Widerwillen gegen die „Wind-

beuteleien dieses Charlatans und Unsinnschmierers Hegel" sehr fern stehen und doch geneigt sein, zuzugeben, daß hier ein Mißbrauch der Vernunft stattfand, und daß die Gefahr nahe lag, die Erkenntniskraft zur begrifflichen Phantasterei sich verwirren zu sehen. Die Spekulation hatte eine nicht zu überbietende Spitze erreicht, auf der der Schwindel sich einstellen mußte. So mahnte vieles zur Umkehr. Aber so sehr hatte die geistesmächtige Methode Hegels alle Gebiete des Denkens und Forschens schon durchtränkt, daß auch der Abfall von seinem System nur mit den Waffen, die er selbst geschmiedet hatte, vollzogen werden konnte. Fast ausnahmslos waren es Schüler Hegels, die den Kampf gegen ihn aufnahmen; und zunächst schienen in diesen „Junghegelianern" wirklich nur Rächer der entstellten Lehre Kants zu erstehen, eine reinliche Scheidung der Gebiete wiederherzustellen.

Der Anstoß zu einer entschlossen antimetaphysischen Weltauslegung überhaupt kam von anderer Seite; er wurde durch die überraschenden Fortschritte der Naturwissenschaften gegeben. Unbefangen von der deutschen Systematik hatten namentlich in Frankreich die Cuvier, Lamarck, Geoffroy de Sainte-Hilaire auf den Wegen der Analyse und Induktion der Weltbetrachtung neue Bahnen erschlossen, auf denen keine metaphysische Schranke die Erkenntnis fürder zu hemmen drohte, auf denen man hoffen konnte, ans Ziel zu kommen: den Weltprozeß als eine einzige, widerspruchslose Realität zu begreifen. Die Wissenschaften der Biologie und Physiologie traten mit dem Anspruch der Führerschaft auf das philosophische Gebiet; und die von ihnen rasch Entzündeten läuteten bald allem transzendentalen Idealismus die Totenglocken. Schritt vor Schritt trieb die exakte Forschung dahin, die gesamte Welt, mit Einschluß ihres vornehmsten Produktes, des Menschen, als einen Mechanismus der belebten Materie zu verstehen, der ohne jeden transzendentalen Anstoß durch ein wieder nur mechanisches Gesetz von Ursache und Wirkung sich selber reguliere. Diese ausgesprochen antimetaphysische Tendenz der neuen wissenschaftlichen Richtung bot all den Übermüdeten, den „Überflogenen" der spekulativen Schule, allen, die eine tiefe Apathie auf den Schwindelpfaden der sich selbst überbietenden Dialektik überfallen hatte, — und derer war, nach der Fichte-Schelling-Hegel-Periode, namentlich in Deutschland, Legion — eine willkommene Stütze, sich gegen die herrschende und so unzulänglich empfundene Weltanschauung aufzulehnen. Als notwendige Folgen dieses Kritizismus entwickelten sich Positivismus und Materialismus und diese trugen ihre Waffen frischer Schärfe in den Kampf, der auf allen Gebieten um die Weltanschauung nun entbrannte.

Während so zwar die von Kant gesteckten Grenzen der Urteilskraft, wenn auch ohne Berufung auf ihn, wieder schärfer betont wurden, er ungewollt also wieder zu Ehren kam, blieb für seine Ethik in der neuen Weltbetrachtung doch kaum mehr Raum. Die Annahme vom transzendentalen Ursprung der Moral schien ferner unhaltbar; man neigte immer entschiedener dahin, den Ursprung

aller moralischen Kräfte aus den rein utilitarischen und sozialen Trieben und Bedürfnissen abzuleiten. Und von hier aus mußte man weiter gelangen: wie die Moral empfing auch der staatliche Rechtsbestand der Gesellschaft, als ein empirisches Produkt sozialer Verständigungen, neue Grundlagen. Doch tat namentlich hier die Dialektik Hegels noch lange gute Dienste, wenn auch ihre metaphysischen Bestandteile ausgeschaltet wurden. Der Staat galt immer noch als der kunstvolle Bau und als das notwendige Ergebnis der sozialen Gattungseigenschaften. Nur aus den Formen der starren Beharrung erlöste man ihn und schloß ihn der Weiterentwicklung auf. Der konstitutionelle Volksstaat auf Grund eines sozialen Vertrags, mit gleichen Rechten und gleichen Pflichten für alle, konnte sein ideales Recht ebenso aus Hegels System ableiten, wie sich später der kommunistische Staat eines Karl Marx, eines Lassalle — die sich beide als Schüler Hegels bekannten — darauf stützen konnte. „Verleumden Sie nicht den Staat, der Staat ist Gott", durfte Lassalle mit Berechtigung ausrufen, denn in der Tat schossen in dieser ganzen Entwicklungsperiode des Übergangs alle idealen Bestrebungen in diesem Ziel zusammen. Im modernen Staat verkörperte sich nun für den Einzelnen wie für die Masse die Sittlichkeit, die den Menschen über seine Beschaffenheit als bloßes Naturprodukt hinaushob; die politischen und die sozialen Ziele drängten die metaphysischen, religiösen und, nicht zuletzt, auch die künstlerischen entschieden in den Hintergrund.

Als „politischer Idealismus" erlebte diese neue Weltanschauung nun freilich eine Enttäuschung nach der anderen; die schlimmste in den Mißerfolgen des achtundvierziger und des neunundvierziger Jahres. Aber auch die Kraft des sozialen Altruismus — das ethische Zentrum dieser Richtung! — zerspellte unter dem mißgünstigen Geschick, das der nacktesten Selbstsucht im Denken und Handeln bald den Schein triftiger Berechtigung gab. Ein ideallofer Individualismus trat je mehr sichtbar zutage, als die neue Sonne der Gewissen, die soziale Moral, immer mehr erbleichte. Von hier aus nahm dann die Entwicklung zur kapitalistischen Interessenwirtschaft, mit ihrem Geist und Seele verwüstenden Kultus des goldenen Kalbs ihren Ausgang.

Ein zweiter, dem Ansturm der neuen Ideen unterliegender Stützpunkt des Hegelschen Systems war dessen „Staatsreligion". Eine Zeit, die sich mindestens des Rechts, die religiösen Probleme in individueller Freiheit anzuschauen, bewußt geworden war, mußte an diesem Dogma besonderen Anstoß nehmen. Der sich mit dem Staatsgedanken eng verschwisternde Geist der evangelischen Orthodoxie stand zu dem Rationalismus der liberalen Bewegung in ebenso schroffem Widerspruch wie anderseits der nie ermüdende Versuch der römischen Kirche, das Gebiet des Kultus, samt dem der Schule, dem Einfluß des Staats zu entziehen. In solcher Zeitstimmung mußte ein Buch wie ‚Das Leben Jesu' von David Friedrich Strauß wie eine Wetterentladung wirken. Obwohl es in breiten Schichten des deutschen Volks als eine herostratische Tat

verabscheut wurde, deren Odium sein Verfasser jahrzehntelang zu tragen hatte, brachte es doch jene radikale Kritik in Fluß, die in ihrer einseitigen, nur logische Beweggründe in der Menschenseele respektierenden Psychologie das religiöse Empfinden der kommenden Generationen in schwere Schwankungen versetzte. Man dachte den Glauben und das Bedürfnis zu glauben, beseitigt, wenn man die religiösen Vorstellungen dem rationellen Verstande als nichts beweisende Legendenbildungen denunzierte. Den symbolischen Inhalt der Christenlehre, die vieltausendjährigen Problemen der Menschheit eine Lösung im Gleichnis suchte, verwarf man, weil man das Vorhandensein von Problemen in einer mechanistisch völlig durchsichtigen Welt überhaupt nicht anerkennen wollte. Da sich jedoch die religiöse Empfindung damit nicht aus der Menschheit wegbeweisen ließ, suchte man auch sie als Ausstrahlung der altruistischen Moral umzudeuten und glaubte sie so eher noch zu adeln, als zu verdächtigen. Dieses Ziel verfolgte das — freilich viel später erscheinende — zweite Buch von Strauß: ‚Der alte und der neue Glaube', das später noch betrachtet werden wird. Die freireligiösen Gemeinden, die dieser Bewegung ihren Anstoß danken, von Ronge, Uhlich, Wislicenus u. a. gegründet, schienen dann freilich Strauß selbst nur jämmerliche Halbheiten: „Nachdem man den Kirchenbau abgetragen, nun auf der kahlen, notdürftig geebneten Stelle eine Erbauungsstunde zu halten, ist trübselig bis zum Schauerlichen", meinte er.

Vornehmer als Strauß, und von einem kräftigeren Idealismus getragen, ging Ludwig Feuerbach in der gleichen Bahn. Er bekämpfte im ‚Wesen des Christentums' hauptsächlich den Glauben an das Jenseits: der Mensch sollte nicht länger an diesem illusorischen Gängelbande in der Irre herumtasten, nicht länger „hier" in seinen vornehmsten Rechten sich bescheiden müssen, um sie erst „dort" erfüllt zu sehen. Als Geschöpf und Krone der Natur, als freudiges und freies Sinnenwesen, sollte er die verheißene Glückseligkeit des Jenseits schon hienieden sich erwerben und sich als Herrn der Erde fühlen. Die Konzentration auf das Diesseits, auf die menschliche Welt und das stete Recht an die Gegenwart war der kernhafte Inhalt seiner Lehre. Wohl trug sie ein sittliches Ideal von höchster Bedeutung in die Massen, aber doch wieder eins, dem praktischer Wert nur beikam, wenn gleichzeitig alle Bedingungen eines solchen vorgegriffenen „Übermenschentums" auch hinieden schon Erfüllung fanden. Der Appell an den Stolz eines gegenwärtig — und wahrscheinlich noch auf lange hinaus — unter immer wechselnden Formen der Sklaverei hinächzenden Geschlechts entbehrte nicht der Ironie. Und Feuerbach hatte Empfindung dafür: so gut er sich bewußt war, „Anteil an einer großen und siegreichen Revolution genommen zu haben", sah er doch auch, „daß deren wahre Wirkungen und Resultate sich erst im Laufe von Jahrhunderten entfalten würden". Auch diese Weltanschauung brauchte, wenn sie nicht Phrase bleiben sollte, die Erreichung der politischen Ziele; nach dem neunundvierziger

Jahre glaubte daher auch Feuerbach an „diesem Irren- und Schurkenhaus der europäischen Welt“ verzweifeln zu müssen. Erlebte seine „soziale Ethik“, wie man den Inhalt von Feuerbachs Lehre wohl passend benennen kann, an den nächsten Tatsachen aber auch eine Niederlage, so darf sie doch als eine der wichtigsten Grundlagen der aufstrebenden modernen Weltanschauung gelten. Sie erfüllte für ihre Zeit eine notwendige Kritik gegenüber der dialektischen metaphysischen Weltbetrachtung, aber auch gegenüber dem banalen Rationalismus der Straußischen Schule. Das religiöse Bedürfnis des Geschlechts hat später neue Befriedigung gesucht und als die Unzulänglichkeit des Positivismus für eine Weltanschauung sich herausstellte, hat die metaphysische Seite der Welt sich in anderen Auffassungen der Erkenntnis gespiegelt; in die Enge des dogmatischen Dualismus sind Religion und Philosophie aber kaum je wieder zurückgekehrt: daran kommt Feuerbachs Wirken das stärkste Verdienst zu.

Damals wollte sich ein Ausgleich zwischen den umwälzenden Kräften der wissenschaftlich bestimmten Philosophie und denen der konservativ beharrenden nicht anbahnen. Der Riß war unheilvoll erweitert worden durch die Nachfolge, die Hegel in seiner Eigenschaft als Staatsphilosoph — wenn man ihn so nennen darf — erhalten hatte, durch Schelling, der mitsamt seiner in München erfundenen „Offenbarungsphilosophie“ auf den Berliner Lehrstuhl berufen worden war. Feuerbach nennt ihn den „philosophischen Cagliostro des Jahrhunderts“; und in der Tat schien die mystische Spitze, die Schelling seiner früheren Naturphilosophie gegeben hatte, nur einem geistigen Jongleurtum erreichbar. Noch übler wirkten die Paktierungen mit den orthodoxen Mächten beider Kirchen, die Friedrich Wilhem IV. mit seiner Thronbesteigung anbahnte. Die Konkordatspolitik erschien nun einmal als der schlimmste Rückfall ins Mittelalter und erregte selbst die heftige Opposition der volkstümlichen Kreise. Die Handlanger des Romantikers auf dem preußischen Thron, Eichhorn, der das Kultusministerium versah, und Friedrich Julius Stahl, der die „Umkehr der Wissenschaften“ in Berlin lehrte, glaubten jedoch allen Ernstes, den liberalen Geist des Jahrhunderts noch ersticken zu können und mieden sorgfältig jeden Weg, der Entwicklung und Klärung der emporringenden modernen Weltanschauung versprochen hätte. Auf allen Linien wurde so der Liberalismus geradezu in die Revolution hineingedrängt. Seine dabei erlittene Niederlage wurde darum auch gleichzeitig eine solche des realistischen Idealismus, dem die oppositionelle Philosophie jener Jahrzehnte zustrebte. Die Resultate der Revolutionsjahre führten eine neue mächtige Stimmung im deutschen Geistesleben herauf: den Pessimismus. Die Ära Schopenhauers begann.

Schopenhauer stand im ausgesprochensten Gegensatz zu dem optimistischen Idealismus beider Richtungen des vormärzlichen Zeitgeistes, des philosophischen und des politischen. Der metaphysisch begründete Pessimismus und der Neo-Buddhismus dieses Kantschülers vertieften die romantische Grundstimmung,

von der auch er ausging, nach einer Seite hin, deren strenge Ethik seine Zeitgenossen abstoßen mußte. So konnte er dreißig Jahre fast ohne Einfluß auf seine Zeit bleiben. Für sein Nirwâna wollte die Romantik ihr „Wolkenkuckucksheim" nicht eintauschen. Und was sollte gar der Liberalismus mit einer weltflüchtigen Weltanschauung anfangen, er, der dem Geschlecht die Welterfüllung doch gerade erobern wollte? Damit Schopenhauer in Deutschland Widerhall finden konnte, mußte eine tiefe Resignation die Gemüter erst vorbereiten, die Lehre vom Unwert des Daseins eine gefühlte Unterlage empfangen haben. Das Scheitern der Revolution weckte diese Empfindung, die sich wenig um die logische Begründung des Hauptgedankens sorgte, vielmehr sich gläubig der stark suggestiven Beredsamkeit dieses Philosophen hingab. Erst viel später begriff man die wichtigen Axiome dieser Philosophie: die straffe Begründung der Lehre von der Unveränderlichkeit des Charakters, die glänzende Beweisführung des Determinismus. Lange bevor jedoch diese Gedanken auf Literatur und Kunst wirkten, nahmen, in den fünfziger und sechziger Jahren, die breiteren Kreise den pessimistischen Hauptgedanken in grober Weise in sich auf. Kein Philosoph konnte dieser Zeit so gelegen kommen wie der, der das Dasein infam erklärte, die Welt und das Leben eine Prellerei nannte. So, aller ethischen Grundzüge entkleidet, erschien der nackte Pessimismus dem ideallos gewordenen und an seinen Zielen verzweifelten Materialismus als eine willkommene Ergänzung. Zwei Richtungen stießen hier zusammen, aus deren Verschmelzung eine erschreckend unfruchtbare Prädisposition des Zeitgeists hervorgehen mußte, in die wir auch die anderen, nun zu betrachtenden Entwicklungslinien einmünden sehen werden.

* * *

Die unter dem absolutistischen Staatsprinzip des 17. und 18. Jahrhunderts bis zur Unerträglichkeit gesteigerte Ungleichheit in der Verteilung der Lebensgüter, die in den erstarrten Ständeordnungen sich zu verewigen gedroht hatte, war die nächste Ursache der ersten französischen Revolution gewesen. „Wer ein vernünftiges Bedürfnis", sagt Roscher, „anstatt es rechtzeitig zu befriedigen, gewaltsam unterdrückt, der tötet dadurch entweder den Organismus selbst, oder er muß gewärtig sein, daß nach einiger Zeit dieselben Forderungen der Natur wiederkehren, aber ungleich heftiger, vielleicht mit zerstörender Wut". Auch der soziale Körper ist solch ein Organismus, der immer eines regelnden Ausgleichs der den einzelnen Gliedern zufließenden Ernährung bedarf, in dem die Hypertrophie eines einzelnen Teiles stets als Krankheitsursache wirkt. Ein kommunistisches Grundmotiv ist von alters her in allen Revolutionen erkennbar: immer hat es sich darum gehandelt, die Not der vielen, deren Ausgeschlossensein vom materiellen Besitzstand, die Anhäufung der Güter bei einer Minderheit, wo sie sich als geistige Macht und als Recht darstellen und sich gewöhnlich

mit frivoler Überhebung umkleiden, durch eine gewaltsame Änderung der Rechtslage zu beseitigen. Jede Revolution, auch die seltenere, die von den Spitzen der Staaten ausgehende, ist ein Rechtsbruch, um einen neuen Rechtszustand anzubahnen.

Das kommunistische Motiv auch der französischen Revolution war nicht lange verhüllt geblieben; die klassische Drapierung mit dem Idealismus Rousseaus hatte der begehrliche Egoismus der ausgehungerten Massen der blutig einherschreitenden Freiheit bald vom Leibe gerissen. Die demagogische Freibeuterei hatte Schrecken auf Schrecken gehäuft und die Volkswohlfahrt an den äußersten Rand des Ruins geführt, bis es den Ordnungsparteien endlich gelungen war, die egaux zu besiegen. Den anderen westeuropäischen Nationen war eine so heftige Erschütterung des sozialen Körpers damals erspart geblieben, aber sie hatten doch, zum Teil wenigstens, an den Errungenschaften des großen Austrags in Frankreich partizipieren können. Die dann unter der cäsarischen Zucht vollzogene maßvolle Verschiebung des wirtschaftlichen und des sozialen Gefüges war der neue Ordnungszustand für den größten Teil Europas geworden: die Gleichberechtigung des dritten Standes, des bürgerlichen, schien im Prinzip auch bei den Nachbarnationen gesichert. In der Revolution war jedoch nicht nur die alte Aristokratie unterlegen; mit ihr war auch der vierte Stand seiner verfochtenen Rechte beraubt worden und ohne Anteil am Siegespreis aus dem Kampf gegangen. Für die mit weiteren Erschütterungen drohenden Kräfte dieser Verkürzten hatte Napoleon zunächst wohl Ablenkung auf den Schlachtfeldern Europas und Ägyptens zu finden gewußt; aber doch nur eine Ablenkung und nicht eine Lösung des Problems. In der Friedensperiode des neuen Jahrhunderts war das Problem daher in aller Schärfe wieder hervorgetreten: die Emanzipation des vierten Standes kündigte sich dem einsichtsvollen Blicke als Aufgabe des Jahrhunderts deutlich an.

Die beunruhigende Bedeutung dieser Frage verschärfte sich schon in den ersten Jahrzehnten, als die mechanische Arbeit mehr und mehr von der Maschine geleistet wurde. Hunderttausende von Arbeitskräften schienen künftighin überflüssig und der Möglichkeit der Lebenserhaltung beraubt. Am frühesten enthüllte sich diese Sorge mit allen weiteren Folgen in England: bedrohlich war dort schon die Aufteilung des Nationalreichtums in die riesenhaften Besitze der Nobility und der Kirche empfunden worden; nun erwuchs ein weiterer Konkurrent im industriellen Großunternehmertum. Für die Volkswohlfahrt der bedrohlichste, weil er nicht nur die Früchte der Arbeit, sondern auch die von nun an einzig tauglichen Produktionsmittel an sich zu reißen drohte. Eine Entwicklung der wirtschaftlichen Zustände kündigte sich an, die, wenn ihrem natürlichen Verlauf keine Schranken gesetzt werden konnten, in den Daseinsbedingungen der Völker bald ungeheuere Mißverhältnisse zeitigen mußte. Man berechnete, in welcher Progression einerseits, bei fortschreitender Entwicklung

der Maschinenindustrie und damit verbundener Entwertung der menschlichen Arbeitskraft, die Verarmung des Volkes wachsen, wie anderseits die entstehenden Großbetriebe die Selbständigkeit der gewerbetreibenden Mittelstände aufzehren müsse, wie so ein Zustand schlimmerer Art noch als der des feudalistischen Zeitalters heraufzuziehen drohe: eine verschwindende Minderheit im Besitz aller machtverleihenden Lebensgüter gegenüber dem besitzlosen, proletarischen Volk in seiner ungeheueren Überzahl. Ohne Regelung dieses Verlaufs schien, selbst noch im günstigsten Falle stets vorhandener Arbeitsmöglichkeit, die große Masse des Volks auf das niedrigste Maß der gerade noch unbedingt notwendigen Lebenshaltung hinabsinken zu müssen. Die Verewigung der Not stand vor den Türen Europas. Diese abzuwenden oder ihr zu steuern, mußte im Interesse der Menschheit die vornehmste Aufgabe des Jahrhunderts werden: die Sozialistische Frage, als Arbeiterfrage im weiteren Sinne der Volkswirtschaft, hatte die revolutionäre Aufgabe des 18. Jahrhunderts abgelöst.

Der in der großen Revolution angebahnte materielle und formale Ausgleich der Rechte und Ansprüche der Stände hatte, unter den Einflüssen der verwandelten Rechtslage und unter der Umwälzung der Technik, dieses volkswirtschaftliche Problem geboren. Es war wohl geeignet, in hohem Maße zu erschrecken und intonierte ein düsteres, an Dissonanzen reiches Finale der freiheitlichen Symphonie, deren von Rousseau angestimmtes Hauptthema: die ideale Verbrüderung der Menschheit — so reicher Hoffnung Ausdruck gegeben hatte. Nun drohte die unaufhaltsame Proletarisierung der Massen, die Entstehung eines Helotentums schlimmster Art inmitten einer frei scheinenden Gesellschaft als das eine Extrem; und die erwachsende Herrschaft einer neuen Kaste großkapitalistischen Charakters, deren Machtentfaltung keine Schranke gesetzt schien, als das andere.

Während in England die soziale Frage von Männern wie Adam Smith, Malthus, Robert Owen, John Stuart Mill zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung gemacht worden war, hatte sie in Frankreich als moralisch-philosophisches Problem die Denkweise des Zeitalters wesentlich beeinflußt und zu mancherlei Lösungsversuchen geführt. Wir haben uns zu erinnern, welche Schwarmgeisterei sich an dem System des Saint-Simonismus entzündete. Nach Saint-Simon war Charles Fourier aufgetreten und hatte seine Phalansterien ins Leben gerufen; ihm wieder waren Enfantin und Cabet mit mehr oder weniger utopistischen Versuchen und endlich Louis Blanc, der sozialistische Held der Februarrevolution, gefolgt. Kaum eine hervorragendere Erscheinung gab es in Frankreich bis zur Mitte des Jahrhunderts, die der suggestiv werbenden Kraft dieses Problems nicht ihren Zoll abgetragen hätte.

Von alledem unterschied sich die Behandlung der sozialen Frage in Deutschland sehr wesentlich. In den künstlerischen und literarischen Umkleidungen der französischen Romantik war diese Propaganda nach Deutschland gekommen

und in dieser Gestalt von der politisch-liberalen Bewegung aufgesogen worden. Wohl gehörte die soziale Frage auch bei uns zu dem unklaren, vom abstrakten Ideologismus bestimmten Revolutions- und Entwicklungsprogramm, aber ihre wirtschaftliche Bedeutung und ihre Wichtigkeit für die Neubildung der Gesellschaft wurde in Deutschland noch ganz verkannt, als sie in England bei der Parlamentsreform und in Frankreich bei der Aufrichtung des bürgerlichen Juli-Königstums schon eine eminent praktische Rolle gespielt hatte. Unabhängig von den englischen Wirtschaftspolitikern hatte zwar Fichte auch in Deutschland schon im Jahr 1800 auf die wahrscheinliche Entwicklung der wirtschaftspolitischen Zustände hingewiesen und seiner Nation in der Schrift ‚Der geschlossene Handelsstaat' einen Weg gezeigt, wie den Gefahren kommunistischer Begehrlichkeit und der drohenden Anarchie eines wirtschaftlichen Individualismus auszuweichen sei; er war aber kaum gehört und gar nicht verstanden worden. Daß der Rechtsbestand gesellschaftlicher Einrichtungen, wie er historisch nicht unangetastet bleibe, auch ethisch betrachtet keinen zu verewigenden Zustand rechtfertige: das hatte dieser, unser patriotischster Philosoph ausdrücklich gelehrt. „Alle Abweichungen vom Rechte entschuldigt die Not. Wer die Not verewigen will, der will das Unrecht um seiner selbst willen. Er ist ein Feind des Menschengeschlechts — das Recht muß schlechthin Bahn bekommen". — Damals brannte die Not noch nicht, darum blieb den Deutschen Fichtes Mahnung „Philosophie".

Nach der Julirevolution erwartete man bei uns von der politischen Reform, der zuversichtlich entgegengesehen wurde, die voll befriedigende Lösung auch der wirtschaftlich-sozialen Frage als eine angenehme Zugabe zu der zu gestaltenden Freiheit. Ein Geschenk, das mehr aus allgemeiner Menschenfreundlichkeit als aus einer irgendwie tieferen Empfindung des Mißverhältnisses gegeben werden sollte. Die Aufhebung der bäuerlichen Leibeigenschaft und anderer feudaler Einrichtungen schien in den damals noch vorwiegend agrarischen deutschen Staaten, mit ihrer schwach entwickelten Industrie und ihrem fast noch ganz auf die eigenen Bedürfnisse beschränkten Handel, für die Zukunft alle wünschenswerten Garantien zu geben. Ferner sah man in der Gründung des Zollvereins — wenigstens die von ihm Vorteil ziehenden Länder empfanden so — einen geeigneten Weg, die wirtschaftliche Entwicklung unter einer weisen Verteilung von Schutz und Freiheit gedeihen zu sehen. Tatsächlich hatte sich, trotz der reaktionären Verstockung der Politik nach dem Wiener Kongreß, die wirtschaftliche Lage Schritt für Schritt zu leidlichem Wohlstand erholt; man lebte, gegen den Zustand noch vor einem Vierteljahrhundert, in dieser Hinsicht damals goldene Tage. Der bescheidene Individualismus des Gewerbe- und Handelsstandes der Jahre von 1815 bis 1840 ließ eine Verschärfung der sozialen Gegensätze im wirtschaftlichen Sinne, wie sie sich später, und dann freilich gleich in rapidem Tempo, fühlbar machten, in Deutschland noch kaum ahnen. Noch weniger sah man voraus, was mit den fünfziger

Jahren dann eintrat, als der Liberalismus sich zum alleinseligmachenden Manchestertum bekehrte. „Hätte einer", sagt Robert Prutz, „im Jahre fünf-, sechs- oder achtunddreißig das deutsche Volk fragen können, wie es sich befände, er würde von der ungeheueren Mehrzahl die Versicherung erhalten haben, daß es ein ganz gutes Leben sei in Deutschland, es sei alles in Ordnung und Ruhe, die Schreier eingesperrt, an Krieg nicht zu denken, Handel und Gewerbe blühten, der Wohlstand steige, — dormi, che vuoi di piu?"

Das alles haben wir zu berücksichtigen, um die deutsche, auffallend romantisch-sentimentale Auffassung des sozialen Problems, die wir auch in der Kunst dieser Zeit sich spiegeln sehen werden, zu begreifen. Das Schreckbild einer Auflösung der Gesellschaft in „einen Urbrei des Volks", das die Gegner der sozialen Reformen später heraufbeschworen, blieb den vormärzlichen Seelen erspart; aber man glaubte auch nicht, daß in Deutschland je eine öde Profitmoral, die in zynischer Überhebung die Früchte einer schwer erarbeiteten humanen Zivilisation sich allein aneignen möchte, Herrschaft gewinnen könne. Der abstrakte, philosophisch-moralische deutsche Früh-Sozialismus, der sich als Schwärmerei, oder, wenn man will, als Gefühlsduselei gab, sah den Feind, den es zu bekämpfen galt, nur in der Konvention, in Schranken aller Art für die sittliche Freiheit. Man kann es Idealismus, aber man muß es auch Kurzsichtigkeit nennen, wenn man damals von der politischen und religiösen Freiheit schlechthin alles erwartete und von der schrankenlosen Entfaltung des gewerblichen Individualismus gar nichts fürchtete. Die liberale Illusion schwelgte nur in Bildern der breitesten Glückseligkeit und vermutete hinter ihnen nicht das Schreckensantlitz, das die Revolution des 19. Jahrhunderts trug. Auch glaubte man in dieser Richtung seit der Julirevolution alles auf dem besten Wege: „die armen Leute haben gesiegt", hatte der helgoländer Fischer Heinrich Heine erzählt und mit den meisten Deutschen hatte Heine selbst es geglaubt; denn „mit seinem Instinkte begreift das Volk die Ereignisse vielleicht besser als wir mit all unseren Hilfskenntnissen". Und darin lag es wirklich: vor lauter Theorie sahen die Gebildeten nicht, was wirklich vorging. Man bewunderte die englische Verfassung und schwur tausendmal, daß in ihr das absolute Heil der Völker enthalten sei; und diese neidische Sympathie wuchs noch, als jenseits des Kanals der Freiheit des Volks — so meinte man in Deutschland — ein neuer, noch köstlichere Rechte verbürgender Sieg durch die Parlamentsreform erfochten worden war. Die schwerwiegende Bedeutung der gleich darauf ausgebrochenen Handelskrisis, die Tatsache, daß in den Inselkönigreichen die Zahl der Maschinen-Webstühle in den Jahren von 1820 bis 1830 von 1400 auf 55000 gestiegen war, machte den deutschen Liberalismus nicht stutzig. Erst die Revolution brachte das Erwachen und die Einsicht.

Und dieses Erwachen war furchtbar, beschämend, ja tödlich für allen Illusionismus, denn fast gleichzeitig enthüllte sich der wirtschaftlich-bourgeoise

Charakter der freiheitlichen Bewegung. Der romantische Liberalismus sah mit einem Schlage seine revolutionäre Rolle ausgespielt; sein Mangel an Wirklichkeitssinn und organisatorischem Talent hatte ihn an der beharrenden Staatsgewalt scheitern und ihn seine Herrschaft über die enttäuscht aufbrausenden Massen einbüßen lassen. Erst von diesem Zeitpunkt ab gewann die soziale Frage in Deutschland praktische Bedeutung. Die in Köln während des Revolutionsjahres erfolgte Gründung der ersten Arbeitervereine war der Anfang der sozialdemokratischen Bewegung, die zu der schroffen Scheidung der proletarischen Interessen von denen des liberalen Bürgertums um so sicherer führen mußte, als der bürgerliche Liberalismus sich nun seiner humanen Ideale mehr und mehr entschlug und dem schrankenlosen Individualismus zu huldigen sich anschickte. Die durch die Sozialdemokratie bewirkte Zerklüftung der Gesellschaft ging unglücklicherweise um so rascher vor sich und ging um so tiefer, als gerade in den zwei Jahrzehnten, die der Zersetzung der liberalen Emanzipation folgten, die deutsche Politik jeder einheitlichen Führung entbehrte und die Regierungen in ihrer eifersüchtigen Selbstsucht die Wandlung des liberalen Bürgertums zu einer Wirtschaftspartei mit ausgesprochenen materiellen Zielen wohlgefällig begrüßten: sie sahen die Gemüter endlich einmal abgelenkt von den gefürchteten Zielen der politischen Umwälzung. So konnte sich, zur unheilvollen Verschärfung der Gegensätze, die kapitalistische Richtung der bürgerlichen Gesellschaft ungestört, durch keine Kontrolle aus höheren nationalen Gesichtspunkten behindert, frei entfalten. Der gärende sozialistische Geist dagegen war ganz auf Selbsthilfe angewiesen und hatte fortan sowohl die bürgerliche Gesellschaft wie den Staat als Feinde gegen sich.

Der hierdurch bewirkte Prozeß der Zersetzung des Zeitgeistes wurde natürlich für die innere Kultur des Volks und für die künstlerischen Äußerungen der Zeit von einschneidender Bedeutung. Zwei mächtige Schichten der Volkheit wandten sich nun zunächst dem entschiedensten Realismus zu, einem Realismus, der bei der Verschärfung der Gegensätze und des Kampfes jede ideale Lebensauffassung in den Hintergrund drängen mußte. Mit dem Ressentiment aller Enterbten, aller Enttäuschten, huldigte die Masse des Volks, wo immer ihr Interesse in Frage kam, dem radikalsten Skeptizismus: nach der grimmigen Erfahrung im Kampfe um die Freiheit war dem arbeitenden Volke schlechterdings jedes Ideal dieser gepriesenen Zivilisation des Jahrhunderts gründlich verleidet. Unberührt von diesem Wandel der Empfindungen blieb vielleicht nur der deutsche Bauernstand; in den Städten aber gewann unter dem vierten Stand die zynische Verhöhnung des gegenwärtigen Daseinsinhalts rasch die Oberhand. Die Abbröckelung der religiösen Empfindung und des Glaubens an ein gerechtes und weises Walten der göttlichen Vorsehung hatte der radikale Liberalismus ja selbst mit allen Kräften besorgt. Seine mit so viel Emphase verkündete soziale Ethik hatte sich jedoch schlecht bewährt; so viel war von

ihr versprochen worden und so wenig hatte sie gehalten! Kein Wunder, daß sie nun von den allermeisten als Täuschung überhaupt erkannt wurde. Die entschlossene feindliche Haltung gegen alle gegenwärtige Kultur und die Zuflucht zu utopistischen Hoffnungen eines künftigen gerechteren Gesellschaftszustands auf einer ganz neuen Grundlage flossen ganz natürlich in der Weltanschauung dieser Massen zusammen. Der entschiedenste Materialismus war die gegebene Lebensauffassung des vierten Standes.

Und schließlich konnte auch die Weltanschauung der zur Herrschaft sich anschickenden bürgerlichen Gesellschaft keine andere sein, wenn sie sich nicht zu einer vollendeten Heuchelei entschließen wollte, — was sie später freilich leidlich gut fertig brachte. So gewann in den beiden großen Schichten des Volks einstweilen die sterilste und ödeste aller Weltanschauungen die Oberhand: der aus der Erfahrung geborene Pessimismus. Wenn alles andere, außer Geld und Gut, zu erstreben im Leben wertlos und nutzlos scheint, dann bleibt nur das gründliche Ausgenießen dieser kurzen uns gegönnten Spanne des Daseins als aller Lebensweisheit Anfang und Ende. Also auch hier führte die Entwicklung der Dinge zu diesem Ziel.

Schon in den zwanziger Jahren hatte, wie wir sahen, da die politische Bevormundung eine Betätigung der Kräfte im Dienste des Gemeinwesens nicht gestattete, im wohlhabenden Bürgerstand die Genußsucht bedenklich um sich gegriffen. Das erfuhr in den Jahrzehnten nach der Revolution nun noch eine ungeahnte Steigerung. Denn wenn in der allgemeinen und skrupellosen Jagd nach Erwerb auch immer nur eine Minderheit zu erheblichem Reichtum gelangen kann, so doch ist die Anwartschaft auf das Glück, sich emporarbeiten, oder im Hazard des Lebens sich empor „gewinnen“ zu können, dank der freigegebenen Entfaltung der Kräfte allen zugesichert. Genießen macht dann nicht mehr gemein, sondern läßt vornehm erscheinen. Für jede kapitalistische Gesellschaft gilt Taines auf Frankreich bezogene Wort, daß man immer nur zwei Parteien zu unterscheiden habe: die der Zwanzigjährigen und die der Vierzigjährigen, — die einen, die Rentiers werden wollen, die anderen, die Rentiers bleiben wollen. Unter der von keinem sittlichen Ideale gezügelten Profitsucht will die wohlhabende Gesellschaft nie etwas von Lists weiser Einsicht wissen, „daß die Kraft Reichtümer zu erwerben unendlich viel wichtiger sei als der Reichtum selbst“. Die Arbeit verliert ihre Würde gegenüber dem allein noch geschätzten Besitz; sie wird dienstbar auf jeglichem Gebiet: und wie die Wissenschaft, die Technik und die Erfindung herangezogen werden, Industrie und Verkehrswesen zu großartiger Entfaltung zu bringen, so wird auch die Kunst kommandiert, den Schein des Schönen in dieser innerlich kalten und jeder wahrhaftigen Empfindung abgewandten Welt zu entzünden.

Der Kapitalismus, als gesellschaftliches Lebensprinzip, muß in der natürlichen Ethik sowohl wie in der entwickelten des Humanismus stets seine

schlimmsten Feinde erblicken; darum legt er der gnädig befohlenen Kunst das strenge Joch des Konventionalismus auf. Die Kunst soll dann vor allem den herrschenden Instinkten schmeicheln und die brüchige Moral der profitlichen Herrlichkeit weise vergolden. In dem bereitwillig gewährten Luxus findet sie den Verbündeten, der sie vollends in leere Äußerlichkeit hinabzieht. So kam es, daß die nächsten zwei Jahrzehnte des vorher in ähnlichem Maße nie erlebten oder auch nur geahnten wirtschaftlichen Aufschwungs in Deutschland die Zeit der niedersten künstlerischen Trivialität wurde, die das Jahrhundert sah.

Auf der Weltausstellung in London, 1851, hatte sich dem um seine zerbrochenen Ideale noch leise trauernden freisinnigen Bürgertum die Herrlichkeit der künftig möglichen freihändlerischen und industriellen Machtentfaltung offenbart. Dort war auch das künstlerische Symbol des neuen Zeitgeists zu bewundern gewesen: der Kristallpalast, der Tempel für die allein noch geglaubten Götter. Und die liberale Kunstkritik fand, daß das mächtige Glashaus weit imponierender sei als der Kölner Dom, den man in Deutschland, vollkommen unnötigerweise, fertig zu bauen im Begriff war.

Man verschmähte in unserem Land gewiß auch in dieser Zeit den geistigen Genuß nicht, aber die bürgerliche Gesellschaft wollte ihn ohne Anstrengung, ohne die Widerhaken von Problemen, an denen man sich reißen könnte. Wieder, und immer noch, verlangte man Beschwichtigung von der Kunst; und am willkommensten war sie, wenn sie mit mehr oder weniger Heuchelei der Konvention der einzig elementar gebliebenen Empfindung: der beliebtesten Menschlichkeit im sexuellen Zentrum — wohlige Anregung schuf. In einer Gesellschaft von solcher geistiger und sittlicher Depravation war ein Offenbach schließlich nur der notwendige und erschöpfende Ausdruck des künstlerischen Bedürfnisses.

Zwischen all den auseinanderstrebenden Richtungen der Jahrzehnte vor der Revolution aufgewachsen und nun vom grinsenden pessimistischen Materialismus rings umlagert, konnten schließlich auch die Träger tieferer Bildung und tieferer Sehnsucht nach sittlichen und seelischen Gütern der Menschheit der Resignation nicht ausweichen. Es schien nicht, daß in absehbarer Zeit der echte liberale Gedanke des Jahrhunderts die schroffen Gegensätze, die sich aufgeworfen hatten, ausgleichen könne; nicht im wirtschaftlichen Leben und nicht im geistig-kulturellen. Alle Aussicht aber, die Gesamtheit gar auf eine höhere Stufe sittlicher Freiheit und des Wohlstands zu heben, schien verschwunden. Das Bewußtsein der mit Verzweiflung verknüpften Erfahrung lag aller Welt zu schwer im Blute, als daß man den Mut zu neuem hätte aufbringen oder den Glauben hätte teilen können, dem Friedrich Albert Lange später das erhebende Wort fand: „Aus der Unvernunft des überlieferten Daseins ringt das vernünftige Ideale sich los und niemals, so lange wir sittliche Wesen sein wollen, dürfen wir auf den Anspruch verzichten, daß heute der Tag ist, an welchem ein neues Leben beginnt, für das Individuum wie für die Menschheit".

Gerade die Unmöglichkeit, sich um das Banner irgend einer einheitlichen, mächtigen, die auseinanderstrebenden Kräfte an sich lockenden Lebensidee scharen zu können, war damals so niederdrückend für die höheren Menschen. Höchstens in der frisch aufgegriffenen nationalen Einheitsfrage fand eine große Anzahl liberal gesinnter Deutscher auch nach der Revolution ein solches Banner und folgte ihm nun mit nüchternerer Besonnenheit. Der so kläglich in einen weltbürgerlichen Krämerliberalismus verwandelten Weltverbrüderung abgeneigt, ebnete diese neue nationale Richtung liberaler Prägung dem kommenden Erfüller der deutschen Sehnsucht die Wege. In Männern wie Gervinus, Treitschke und Sybel kam der freiheitliche deutsche Geist endlich zu reiferer Entfaltung. Aber selbst die über alle kühnsten Wünsche hinaus glänzende Erfüllung des äußeren Geschickes Deutschlands, die der 18. Januar 1871 brachte, konnte die Einsichtigen darüber nicht täuschen, daß außer dem laut genug sich ankündigenden patriotischen Stolz sonst kaum ein gemeinsames Ethos dem deutschen Volke erhalten geblieben war. Eine neue Form war gegossen worden, doch als man daran ging, sie mit neuem Inhalt zu füllen, zeigte es sich, daß man über einen solchen gar nicht mehr verfügte. Die bis in ihre Wurzeln zerspaltene Weltanschauung des Geschlechts schien ungeeignet, einen solchen Inhalt zu schaffen; und über die Wege, die zu einer der fortgeschrittenen Zivilisation entsprechenden inneren Kultur des ganzen Volkes führen könnten, war eine Einigkeit nicht zu erzielen. So ergibt sich auch am Ende dieser Periode gerade für die Hoffnung auf eine volkstümliche und im nationalen Sinne wahrhaftige Kunst eine Summe von Umständen und Dispositionen, so ungünstig wie nur möglich.

Ein Gemeinfühl des Wohles oder des Schmerzes, des Glaubens oder des Unglaubens, der Liebe oder des Hasses, der Achtung oder der Verwerfung war nicht vorhanden, — wie hätte da eine volksmächtige Kunst vorhanden sein können? In keiner Zeit war die Harmonie der Empfindungen so häufig und so schwer erschüttert worden wie in den Jahren von 1830 bis 1870; man konnte am Ende dieser Periode auch von Deutschland sagen, was Alfred de Musset von seinem Lande sagte: „Alles was war, ist nicht mehr, — Alles was sein wird, ist noch nicht“. Glücklich genug, wenn bei wenigen mutigen Geistern eine Vorstellung des Kommenden aufdämmerte, wenn aus dem Chaos der Zweifel, der Negationen, der Umwertungen sich doch ein neues Menschheitideal losrang, eines, das ohne rückfällig die Fortschritte der Erkenntnis zu verleugnen, doch aus dem trostlosen Räderwerk eines seelenlosen Weltmechanismus zur Freiheit zu gelangen strebte. Wie weit die dritte Gruppe der die Entwicklung tragenden Geister: die als Jungdeutsche Schule zur Bekämpfung der romantischen Versumpfung zusammengeschlossene, diesem Ziele nahe kam, wird darum nun zu betrachten sein. Aus der philosophischen und aus der wirtschaftlich-politischen Entwicklung hat das Junge Deutschland

seine Kräfte gezogen, und da es sich vornehmlich auf künstlerischem und literarischem Gebiete die Führung anmaßte, strahlte es die verarbeiteten Ergebnisse in die Kulturerscheinungen aus, die unserem Interesse vor allem nahe liegen.

* * *

Wir gedachten der Fülle neuer Aufschlüsse, die von den Gebieten der Biologie, Anthropologie und Physiologie in diesem zweiten Drittel des Jahrhunderts der Weltbetrachtung zugeflossen ist. Es war nur die natürliche Folge, daß die literarisch-poetische, die künstlerische Behandlung des Menschen und seiner Stellung zu Natur und Gesellschaft einen bemerkenswerten Wandel erfuhr. Nur hatte man sich zunächst mit einer Last von Überlieferungen auseinanderzusetzen. Deutschland glich dem Wanderer zu einem neuen Heim, der eine ungeheuere Last alten Hausrats auf seinem Rücken mitschleppt.

Das Bild des inneren Menschen — aller Kunst höchster Gegenstand — war bisher fast ausschließlich unter dem Gesetz der transzendentalen Moral gesehen worden. Nun schien alle Psychologie restlos aufzugehen in der Physiologie; damit war die künstlerische Tätigkeit, die nicht bei der äußerlichen Nachahmung der Natur stehen bleibt, vor ganz neue Probleme gestellt. Mit der Psychologie des Individuums aber gewann unter den veränderten Gesichtspunkten auch die Psychologie der Massen eine andere Bedeutung. Die alten Stützen des Gesellschaftsbaues waren ins Wanken geraten und sollten durch neue ersetzt werden; da konnte ehrlicher Einsicht nicht entgehen, daß hierzu einstweilen nur Notstützen zur Verfügung standen. Die bleibenden, dauerhaften konnten erst geschaffen werden, wenn das Baumaterial seine Tüchtigkeit und Dauerhaftigkeit erwiesen hatte, woran einstweilen noch zu zweifeln war. In der die evolutionistische Weltanschauung vorbereitenden analytischen Periode des Jahrhunderts sah sich die tiefer strebende Kunst vor so grundsätzliche Fragen gestellt, daß es nicht wundernehmen kann, wenn wir nur selten auch schon die Kraft auf ihrer Seite finden, mit diesen Problemen erfolgreich ringen zu können und dafür sehr oft die mehr oder minder talentierte Windbeutelei mit ihnen jonglieren sehen. Denn den folgerichtigen nächsten Weg einzuschlagen, den notwendigen, den die Literatur, unter Verzicht auf intuitive Weltauslegung, Seite an Seite mit dem Positivismus des Zeitalters, hätte gehen müssen: den des Naturalismus —, war man, in all der Überflogenheit höherer Wünsche, damals noch durchaus abgeneigt. Die starke Welle des Naturalismus, die sich in Frankreich einige zwanzig, in Deutschland erst einige vierzig Jahre später in alle Gattungen der Literatur ergoß, war darum auch in diesem Sinne nur eine nachgeholte Notwendigkeit. Als auch diese durchschritten war und die Macht des Materialismus gebrochen, die Weltanschauung der Entwicklungslehre wieder zu synthetischen Ergebnissen neigte und ihrer Ethik eine neue erkenntnistheoretische Grundlage erstrebte, — da erst suchte

auch die Kunst wieder zum Einklang mit dem wissenschaftlichen Zeitgeist und mit ihrer eigenen Wesenheit zu gelangen.

In den dreißiger und vierziger Jahren liebte man, diese notwendigen Entwicklungsphasen kühn zu überspringen; und was an Einsicht und Geduld fehlte, wurde durch überheizten Eifer ersetzt: aus der Sturmflut neuer Probleme, die über die Zeit hereingebrochen war, griff man kühn die geeignet erscheinenden heraus — mehr mit Liebe und Leidenschaft als mit dem ehrlichen Vermögen, sie bewältigen zu können — und versuchte sie künstlerisch zu gestalten. Die noch sehr ungewissen Ergebnisse der wissenschaftlichen und der philosophischen Revolution sollten unverweilt zur Scheidemünze der geistigen Unterhaltung ausgeprägt werden. Wiederum mit dem Jahre der Julirevolution etwa traten diese neuen Kräfte auf den Plan, die sich durchaus als Mandatare einer anbrechenden Kultur fühlten und eine zweite Sturm- und Drangperiode in Deutschland heraufführen wollten. Das neue, das „moderne" Leben sollte im ganzen Umfang, mit seinen politischen, philosophischen, wissenschaftlichen und religiösen Problemen unmittelbar in die künstlerische und literarische Produktion der Zeit einfließen. Die Kunst sollte eine Waffe für den Zeitkampf werden: ein Schwert oder eine Narrenpritsche, je nachdem man vernichten oder nur verwunden wollte. Die innige Verschmelzung der künstlerischen Ideale mit den politischen ergab sich aus der vorherrschenden Neigung der Zeit ganz von selbst; die praktische Form hierfür aber sah man zunächst im Journalismus, der, in Deutschland noch ziemlich unentwickelt, nach französischen und englischen Mustern umgebildet werden sollte. Doch auch im Roman, in der Novelle und vor allem im Theaterstück wollte sich die Propaganda volkstümlicher Ideen wirksame Ausdrucksmittel schaffen.

In der Einladung zur Mitarbeit an den „Horen" hatte seinerzeit Schiller geradezu die Losung ausgegeben, daß in dem neuen Blatte von der ästhetisch-publizistischen Betrachtung alles ausgeschlossen werden solle, was sich auf Staat, Religion und politische Verfassung beziehe. Nun wurde die gerade entgegengesetzte Tendenz ausgerufen: die Literatur habe die engste Verbindung mit den vorklingenden Tagesinteressen zu suchen. Auch hierin schon sprach sich eine entschiedene Abkehr von der Weltanschauung der klassisch-künstlerischen Vorperiode zugunsten der modern-demokratischen aus. Als erstes Zugeständnis an den Zeitgeist mußte darum vom Staate volle Preßfreiheit gefordert werden; und wieder war es nur natürlich, daß die Obrigkeiten, bis hinauf zu dem glorreichen Bundestag, aus guten Gründen zögerten, eine so gefährliche Waffe freizugeben. Die Kämpfe um dieses wichtigste Gut der modernen Zivilisation haben um die Häupter der liberalen Publizistik den Nimbus freiheitlichen Heldentums in breiten Strahlen entzündet und oft noch aus den talentlosesten Schwätzern, die kaum ein Verständnis für die von ihnen verfochtenen Phrasen hatten, Märtyrer geschaffen. Auch stoßen wir hier gleich auf das General-

merkmal dieser Richtung: ihr pathetischer Eifer stand in einem auffälligen Mißverhältnis zu der Begabung, worüber sie verfügte. Dennoch waren ihre augenblicklichen Wirkungen stark genug, das Verhältnis des deutschen Publikums zu Literatur und Publizistik von dieser Zeit an merklich umzugestalten. Wir sehen durch diese Wirksamkeit nun im Mittelstand die Periode der „Bildung" heraufgeführt, jene zweifelhafte Bereicherung des Volksgeistes, die sich in dem Ehrgeiz spiegelt, von allem etwas wissen und verstehen zu wollen, sich, wenn auch nicht die Kenntnis der Dinge selbst, so doch ein Wissen um diese Kenntnisse anzueignen, — also der vielbeklagten Halbbildung, der Bildungsphilisterei, die bald üppig als buntblütiges Unkraut auf den wohlbestellten Feldern der geistigen Arbeit aller Art emporwucherte.

Wenn das Junge Deutschland sich seines hervorragenden Wirklichkeitssinns rühmte und aus dem Bewußtsein, für dringliche Forderungen der rationellen Weltanschauung seine Waffen in den Kampf zu tragen, Kraft zu ziehen meinte, so erscheint uns das heute freilich zum großen Teil als eine schlimme Selbsttäuschung. Der gründlichste Fehler dieser Richtung und die Ursache ihrer ephemeren Wirkung war wohl gerade der Mangel an Fühlung mit den wirklichen Bedürfnissen des Volks und mit denen des modernen Staats, war ihre einseitige Auffassung der in Europa sich ankündigenden, gesellschaftlichen Revolution, die oben gekennzeichnet wurde. Die Helden vom Jungen Deutschland und die ihnen verwandten Mitkämpfer des Liberalismus haben nie ihren abstrakten Ideologismus abstreifen können. Sie zogen zwar aus, den Romantismus zu vernichten, blieben aber im Grunde doch selbst noch Romantiker reinen Bluts. Der „Roman der Revolution" war es, um ein Wort des dritten Napoleon zu brauchen, der ihren Blick trübte, ihre Kräfte verwirrte. Im Wiederaufschlagen der revolutionären Flammen an der Seine, in den freiheitlichen Bewegungen der Völker ringsherum, in Griechenland, Spanien, England und Polen: überall sahen sie nur ein Aufleben der Ideale von 1789, einen zweiten allgemeinen Völkerkampf um „Menschenrechte und Freiheit". Die Geschichte von vierzig Jahren hatte diese deutschen Ideologen nichts lernen und nichts vergessen lassen, weil die wesenhaften geschichtlichen Vorgänge eben gar nicht zum Bewußtsein der Deutschen gekommen waren. Das durch die Tatsachen längst korrigierte Ideal Rousseaus war bei uns auch nach 1830 noch die Quelle aller Weisheit und Begeisterung. Trotz all ihrem Radikalismus steckte diesen Freiheitsstreitern, in der Toga des demagogischen Tribunats, die Sentimentalität als Pfahl im Fleische; daher denn auch soviel groteske Lächerlichkeit bei den Revolutionen, die sie schürten, herauskam.

Hatte die von den Schlachtfeldern bei Leipzig, Belle-Alliance und Paris heimgekehrte „teutsche" Jugend mit ihren Idealen den grimmigsten Haß gegen den Franzmann genährt, so schwärmte das junge Deutschland nun für die „Leidensgenossen" an der Seine, bewunderte deren revolutionäres Heldentum

und sah sie mit glühender Teilnahme aufs neue für die bedrohte so heiß-errungene Souveränität des Volks die Barrikaden besteigen. Daß zu den Barrikaden der Julirevolution ganz andere Mächte die Steine herbeigetragen hatten, daß die Bankiers Lafitte und Casimir Périer nichts weniger als Neophyten Rousseaus waren, daß diesmal das um seinen wohlfeil gewonnenen Profit ängstlich gewordene Bourgeoistum das verblendete Volk in den Straßenkampf gehetzt hatte, dafür dämmerte in Deutschland das Verständnis erst sehr spät. Griechen, Franzosen, Engländer, Polen, — alle, denen man die gleichen Leiden, die Deutschland trug, andichtete, nahm man an das große, warme, für kosmopolitische Verbrüderung schlagende Herz und begeisterte sich an ihren Taten für die daheim sich vorbereitenden. Den durch Deutschland ziehenden flüchtenden Polen wurden schimmernde Feste gegeben und auf ihnen die Märtyrer der Freiheit in Prosa und Vers gefeiert. In Prosa und Vers berauschte man sich für alles, was den großen kommenden Tag eines in Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aufblühenden Europas entgegen zu führen versprach. Das soziale Öl aber, womit sich jeder rechtschaffene Liberalismus salben muß, bezog man nach wie vor aus der romantischen Apotheke: Rehabilitation des Fleisches, freie Regelung der Geschlechtsbeziehungen, Bruch mit allen Konventionen, Atheismus oder allenfalls ein seichter Pantheismus, Herstellung eines Naturrechts auf humanster Basis, Preßfreiheit, Geschworenengerichte und eine Konstitution auf breitester demokratischer Grundlage: darin schien alles verbürgt zu sein für den künftigen Zustand auch sozialer Glückseligkeit.

Wo nun diese revolutionäre Propaganda im breiten Publikum ein Echo fand, bewirkte sie jene unreife Begeisterung, die noch vor den großen Katastrophen in wiederholten lächerlichen Putschen sich entlud. Die beste Tat für die beste Sache, selbst die gegen empörende Rechtsbrüche, verlor ihre stählende Kraft neben Harlekinaden, wie die des Hambacher Festes im Jahre 1832. Erfrischende Erscheinungen männlichen Mutes und unbeugsamen Rechtsbewußtseins, wie die der sieben Göttinger Professoren, verschwanden dem Blick der Zeit hinter den sich vordrängenden demagogischen Doktor Eisenbartgestalten. Es haftete der ganzen Bewegung gar zu viel komödiantische Karikatur an; die Paroxismen der Flegeljahre wollten kein Ende nehmen und selbst dem besten literarischen und künstlerischen Bestreben der Richtung war Geschmacklosigkeit und unfreiwillige parodistische Komik nie ganz fern.

Der politischen Kurzsichtigkeit und der Oberflächlichkeit der Jungdeutschen entsprach, mit verschwindenden Ausnahmen, die Seichtheit ihrer Begabung, die sie durch Bramarbasmanieren zu verdecken wußten. War schon die spätere Romantik am Werke gewesen, das Kulturergebnis der klassischen Periode — im guten Glauben freilich, es weiter auszubauen —, zu zerstören, so gab nun der romantisch angekränkelte Liberalismus seinen von ihm verachteten

Vorgängern darin wahrlich nichts nach. Mit dem Freiheitsevangelium das jene Großen, das Kant, Goethe, Lessing, Schiller, Herder ihrer Welt verkündet hatten, wußte man nichts anzufangen; der von diesen „Reaktionären“ gewiesene Weg schien viel zu umständlich und zu beschwerlich. Man war zu ungeduldig und zu selbstbewußt, sich zu der Freiheit, die dort verkündet war, hinaufzubilden — was doch notwendig gewesen wäre —, man brauchte eine Freiheit, die Leidenschaften entzündete, nicht eine, die Leidenschaften bändigte: und so empfand man die Autorität der gefeierten Heroen der großen Zeit als einen unerträglichen Druck, der, koste es was es wolle, abgeschüttelt werden sollte. Der Hang des Deutschen zur Verehrung der Autorität überhaupt mußte ausgerodet werden, wenn man mit der deutschen Revolution vorwärts kommen wollte.

Am erfolgreichsten und der ganzen Bewegung den Ton angebend besorgte das Ludwig Börne. In ihm, dem getauften Juden, hat der Zeitgeist den schärfsten Ausdruck gefunden. Ein Gemisch von glänzenden Eigenschaften und grotesken Schwächen, Heros und Polichinell in einer Person, war er der Oberhexenmeister dieser liberalen Walpurgisnacht. Wie froh bewegt, wie im Innersten gestärkt kehrte er von der Hambacher Posse zu seinem Pariser Kaffeehausauditorium von deutschen Flüchtlingen heim! Man hatte ihm in Hambach die Uhr gestohlen — aus Begeisterung natürlich — und er jubelte, daß die deutsche Revolution doch auch Spitzbuben unter sich haben werde. Aber bei alledem wirkte der genialisch sich gebärdende Fanatismus in Börnes Überzeugung hinreißend auf die gleichstrebenden Geister seiner Zeit. Nachmals ziemlich in Mißkredit geraten, mußte damals, in der Zeit der auf die Spitze getriebenen Gegensätze, das Beispiel einer solchen fanatischen Überzeugung, wenn sie noch dazu, wie es bei Börne der Fall war, in glänzende Talente der Dialektik gehüllt war, etwas wie eine moralische Heiligkeit ausstrahlen. Dazu kam, daß Börne wirklich, wie ihn Brandes nennt, der „erste Journalist großen Stils“ in Deutschland war. Man könnte Lessing gegen ihn aufführen, aber dieser Prometheus der deutschen Prosa und Kritik muß Börne in diesem Ruhme weichen, weil er der Unbescheidenheit entbehrte, die jenen groß und jenes Titels würdig machte: auch über das glänzend zu schreiben, was er nicht verstand. Dann aber wurde an Börne, wie selten an einem, Proudhons Wort wahr: la démocratie c'est l'envie; — den Größeren über sich konnte er nicht vertragen. Daher sein verblendeter Haß gegen Goethe, seine suffisante Aburteilung Schillers. Und diese typische Eigentümlichkeit vererbte sich von dem großen Muster auf die Nachahmer: immer hat sich fernerhin diese Art Liberalismus als der geschworene Feind der großen Persönlichkeit gezeigt. Wie Börne in seinem lebhaften, aber sehr oft ganz einseitigen künstlerischen Verständnis jede Persönlichkeit und ihr Wirken nur vom politischen Gesichtspunkt aus maß, so wurde das in seiner geistigen Gefolgschaft nachmals

allgemeiner Brauch, der übel auf die Charakter- und Geistesbildung der Nation wirkte. Namentlich in der bewegten Zeit der auf Börne folgenden nächsten Geschlechter ging fast alle künstlerische und literarische Tätigkeit in Polemik auf. Die Theaterstücke, die Romane und Novellen, die Gedichte der Jungdeutschen sind zum größten Teil nur romantisch verkleidete Polemik. Hatte man früher zu beklagen gehabt, daß die hochgeborene Literatur und Kunst den allermeisten, denen das Gute und Schöne immer beschwerlich ist, überhaupt unzugänglich blieb, so trat nun das traurige Gegenteil ein: die wesentlich politisch gewordene Publizistik denunzierte die großen Führer und Befreier des künstlerisch so armen Volks dem kannegießernden Alltagsverstand und enthob diesen dadurch seines Respekts, der immer schon mehr Scheu als Bewunderung gewesen war. Daher dann später, als der Massenliberalismus seine Ideale hinter den Spiegel gesteckt hatte und im Besitze sich wiegte, die banausische Überlegenheit gegen alle vornehme Kunst überhaupt.

Eine Persönlichkeit wie Börne vermag über die wirkliche Begabung den Mangel an Objektivität übersehen zu machen; sie besticht durch ihre subjektive Wahrhaftigkeit und durch die ihr eigene grade Rücksichtslosigkeit. Diese positiven Eigenschaften aber besaßen die Jünger seiner Schule nur selten; meist waren sie charakterlos, — nicht im moralischen Sinne aber im tieferen und eigentlichen: ihnen mangelte der Kern der in sich ruhenden festen Persönlichkeit. Sie waren nur zu oft kaum mehr als rhetorische Exponenten der gerade im Schwange begriffenen Meinung. Nicht zuletzt mag das auch von den zahlreichen und oft viel versprechenden lyrischen Talenten der Periode gelten; ihr künstlerisches Vermögen kühlte sich fast stets mit der tendenziösen Erhitzung ihrer Temperamente ab und zeigte sich dann gänzlich erschöpft. Die Dichterpublizisten dieser Richtung ließen sich alle, um mit Hebbel zu reden, von der Welt zu sich hinabziehen, anstatt diese zu sich emporzuheben.

Ein gutes Teil dieser Schwächen trübt auch das Bild der künstlerisch reichsten, der Richtung eng verknüpften Persönlichkeit, die, wie Börne kritisch, die junge Generation schöpferisch beeinflußte: das Heinrich Heines. Der Mangel an Ernst und Größe in Heines Erscheinung, den wir heute beklagen oder auch verdammen, entsprang der nämlichen Schwäche, seine Zeit nicht bemeistern zu können. Auch er wurde von ihr aufgesaugt und Gewicht gewinnt er eigentlich nur durch die Art, wie seine empfindsame, genial-sehnsüchtige Seele sich gegen diesen schmerzlich empfundenen Prozeß zur Wehre setzte. Doch wie er sich auch den Schein eines Kämpfers gab, Staat, Kirche und Gesellschaft anfeindete und sie verantwortlich machte für die Unmöglichkeit eines Lebens in Größe und Freiheit: fast immer bog er die Spitze seines Angriffs um gegen den kleinen Geist des Geschlechts. Die pathetische Gebärde schlug über in die des Spottes, der Ironie, der Selbstpersiflage. Ihn ekelte die romantische Mummerei, in der Deutschland sich verzettelte; aber er selbst konnte aus der Rolle,

in der er auf dieser Maskerade erschien: der eines melancholischen Hofnarren der unsichtbaren Freiheitsgöttin, nicht heraus. Seine Sehnsucht nach einem neuen in der Wirklichkeit zu begründenden Ideal der deutschen Seele und sein „Weltschmerz“ über die Vergeblichkeit dieses Sehnens war das Verführerische seiner Persönlichkeit und seiner Poesie. Was aber ihm, dem feinfühligen Künstler die blasse Leidensmiene vergeistigte, das wurde Grimasse bei den trivialen Nachtretern. Die weltschmerzliche Selbstpersiflage wurde ein Modehang namentlich unter dem jüngeren Geschlecht, das während der dreißig Jahre der künstlerischen Herrschaft Heines in Deutschland heranwuchs: eine Vorbereitung zum resignierten Pessimismus, der jene Generation dann in ihrer Reife befiel.

Das eigentliche Junge Deutschland war in seinem pathetischen Wesen zu robust, um sich solchen selbstquälerischen Hängen hinzugeben; es glaubte allen Ernstes an seine reformatorische Begabung. Börne sollte nicht recht behalten, wenn er meinte, Deutschland sei Hamlet; das Junge Deutschland wenigstens fühlte sich, leider nur zu sehr, die aus den Fugen geratene Zeit wieder einrenken zu können. Es mußte nur mit anderen Mitteln als bisher versucht werden; nicht mehr in der „Hofsprache“ Goethes, sondern in einer zum erstenmal selbstherrlich und mächtig einherschreitenden „nationalen“ Sprache sollte dem deutschen Volke eine neue Literatur und Poesie geboren werden. So kündigte Ludolf Wienbarg in seinen ‚Ästhetischen Feldzügen‘, die „dem jungen Deutschland, nicht dem alten“ gewidmet waren, — daher der Name der Richtung — in der dieser Gruppe eigentümlichen Bescheidenheit das Programm an. „Dem Zeitgeist“ wollte man dienen und verstand darunter, die nächstliegenden politischen Bedürfnisse und Wünsche, die ein freies und glückliches Geschlecht erfüllt sehen mußte; die wollte man auf Umwegen der Kunst und Poesie zu Gehör bringen, bis sie oben und unten verstanden würden. Man war entschlossen, ferner nicht mutlos, wie Schiller, „vor der Tyrannei sich hinter Wolkendunst zu verstecken“ — so lag der Fall Schiller in Börnes Beleuchtung —, wollte länger „nicht oben bei den Göttern vergebens um Hilfe flehen und, von der Sonne geblendet, die Erde und den Menschen, denen man Hilfe bringen wollte, übersehen“: man stellte sich ganz in den Dienst des Volks und wußte, daß dieses es nicht übelnahm, wenn man es nebenbei, nach Heines berühmtem Muster, ob seines geduldigen Philistertums als Deutschen Michel verspottete.

Karl Gutzkow, der eifrigste und schließlich talentvollste Vorkämpfer der neuen Schule, schildert recht beweglich, wie dieser neue Drang, sich in den Dienst der Volksfreiheit zu stellen, einem Rausche gleich mit der Nachricht von der Julirevolution über die deutsche Jugend gekommen sei; zu einer Zeit, wo seiner Schätzung nach an der Berliner Universität unter hundert Studierenden kaum drei nicht im streng konservativen Banne der Staatsdoktrin Hegels

gestanden hätten. Aber bezeichnend genug für ihn und die romantisch gebliebene Auffassung des heraufziehenden Völkerfrühlings, trat Gutzkow selbst diesen Volksdienst an als Wiedererwecker Friedrich Schlegels, dessen ‚Lucinde‘ er, samt den Schleiermacherschen Briefen über Lucinde, neu kommentiert herausgab. Das war, was den Jungen am nächsten lag: die freie Liebe und die fessellose Ehe; das soziale Paradies der Zukunft sollte dadurch erschlossen werden. — „Komm du holder Junge, den sie mir heimlich getauft haben! Sprich, wer ist Gott? Du weißt es nicht; unschuldiger Atheist, philosophisches Kind! Ach, hätte die Welt nie von Gott gewußt, sie würde glücklicher sein!“ Mit solchen „Kühnheiten“ mochte man allerdings die „Halbheiten“ Goethes und Schillers gründlich übertrumpfen. Wie hier das religiöse Problem, behandelte die skeptisch-dialektische Fingerfertigkeit jede andere ernste Frage. Ein hochgeschraubter Dünkel der Unfehlbarkeit maßte sich an, das „Kulturunkraut“ eines vieltausendjährigen Werdens und Ringens der Menschheit mit einem kecken Griff aus dem Boden zu reißen. Mit jener Sicherheit, die der skrupellosen Kühnheit, an alles zu tasten, über alles herzufallen, ihre Wirkung auf die oberflächliche Menge verdankt, sprach die neue Schule unter der Maske eines unfehlbaren Bewandertseins in allen Fächern des Wissens und der Erfahrung über die subtilsten und vielseitigsten Fragen des Menschengeistes ihr hochfahrendes letztes Wort.

Dieses verallgemeinerte Urteil soll natürlich nicht den Wert jeglicher Leistung des Jungen Deutschlands und der mit ihm in gleichen Bahnen schreitenden Talente bestimmen; es soll nur den Geist der Richtung charakterisieren. Was sich für die Psychologie der Massen schließlich als ausschlaggebend erwies, das ist hier niemand zuliebe, und niemand zuleid, hervorzuheben: es war das aber, wie immer, der schlammige Niederschlag, der auf dem Boden der Gemüter am längsten haften blieb. Weil eben diese Richtung ganz tendenziös war und die künstlerische Begabung fast in keinem ihrer Vertreter über das Mittelmaß hinausging, erlangten die tendenziösen Ausschreitungen allein nachhaltigen Einfluß, wie die Menge denn in Zeiten großer Beunruhigung, wo alle Werte ins Wanken geraten, immer begierig nach den Schlagworten radikaler Meinungen hascht. Auch gingen diese Ausschreitungen zumeist aus dem ersten Übereifer hervor; die Schule vertiefte sich später in vielen ihrer besseren Anhänger. Mancher ihrer Schüler erzwang sich durch Gediegenheit und ernstes Streben die Sympathien noch einer späteren Zeit. So brachte Robert Prutz in der ästhetischen Kritik den Geist Feuerbachs zu Ehren und bewahrte als Historiker eine seltene Objektivität. Auch in Gutzkow selbst bewährte das ursprünglich von einer wahrhaftigen und tiefen Skepsis bewegte Temperament sich oft sieghaft über den verderblichen Illusionismus der Schule. Seine Einsicht in den als Notwendigkeit sich enthüllenden sittlich-politischen Regenerationsprozeß hat er später in den beiden großen Romanen: ‚Die

Ritter vom Geist' und 'Der Zauberer von Rom' zum weitaus gelungensten Ausdruck gebracht und in ihnen ein wertvolles Stück Geistes- und Kulturgeschichte seiner Tage gegeben. So wie Gutzkow gelegentlich, in Anfällen von pessimistischer Aufrichtigkeit, seine eigene Unzulänglichkeit und die seiner von der Zeit in ihre Strudel gezogenen Strebensgenossen scharf erkannte, hat namentlich auch Prutz die schiefe Stellung, in die die Schule geraten war, wohl eingesehen. Resigniert sagte er nach 1848: „Futter fürs Pulver wie wir, Menschen, auf die Grenzmark zweier Zeitalter hingeschleudert, bloß um den Abgrund auszufüllen, Zwittergeschöpfe mit halben Wünschen, halben Hoffnungen, halben Erfolgen, müssen sich auch in der Kunst mit bloßen Anläufen und Versuchen begnügen". Andere freilich wurden mit zunehmender Erfahrung und Bedachtsamkeit Musterexemplare jenes pedantischen, philiströsen Liberalismus, der seine Klopffechterkünste bis in die jüngsten Tage hinein übt; hausbacken, widerlich in ihren phrasenreichen Dichtungen, banausisch in ihrer Kritik, immer bereit, die geniale Wesenheit echter künstlerischer Offenbarungen in alberne Rechenexempel aufzulösen. Dieser Zug haftete namentlich einem sonst scharfsinnigen Erben des jungdeutschen Geistes an: Julian Schmidt. Lange Zeit hat er, Tiecks Mission fortsetzend, die Würde des unfehlbaren kritischen Richters in Deutschland behauptet, einer der glänzendsten Dialektiker Hegelscher Observanz, — aber so voll eigenen Geistes, daß der Geist der Zeiten sich leider immer verzerrt darin spiegelte. Wenn man heute über künstlerische Fragen Julian Schmidt wieder einmal zu Rate zieht, hat man nicht selten Anlaß, wehmütig das Haupt zu schütteln, daß man Enkel solcher Titanen ist.

Doch hat die Einseitigkeit und der verhärtete Eigensinn der jungdeutschen Richtung auch manche triftige Entschuldigung in der Beschaffenheit ihrer damaligen Gegnerschaft. Auch diese stand bezeichnenderweise in einem Punkt mit dem Liberalismus auf demselben Boden: in Haß gegen den Geist der klassischen Kulturepoche; nur war dieser Haß hier reaktionär gewandt. Es sei an Wolfgang Menzel erinnert, den Franzosenfresser, der aber mehr noch als gegen die Franzosen, gegen Goethe wütete. Die Deutschen lernten von ihm, daß des Faustdichters Talent das einer Hetäre gewesen sei, die sich jedem preisgegeben hätte; — immerhin auch ein Weg, das Volk der Denker zum Verständnis des größten Dichters seit Dante und Shakespeare zu erziehen. Dieses Haupt der Gegnerschaft des jungen Deutschlands ermüdete nicht in Denunziationen und bewirkte jenes Einschreiten des Bundestags gegen den journalistischen Liberalismus, das diesem seinen freilich bald verfliegenden Nimbus schuf und die Vernunft derer, die Deutschland regierten, wieder einmal vor ganz Europa an den Pranger stellte. Wieder einmal wurden bei dieser Gelegenheit durch maßlose und widersinnige Verfolgungen zahlreiche witzlose Kolporteure der Tagesphrase zu Helden und Märtyrern der Freiheit aufgebauscht, um dann als solche, an ihrer Scheingröße sich berauschend, ganz

unberechtigte Rollen zu spielen. Andere, in die Mausefalle der Regierungen geraten, bewährten die vielgepriesene Unentwegtheit ihres Charakters ziemlich übel. Doch auch das vergaß das Volk bald, für dessen Freiheit jene litten, nach einiger Zeit: zu welchen Ehren stieg nicht Heinrich Laube empor, nachdem er doch in der ‚Mitternachtzeitung' sich gegen alle destruktiven Tendenzen feierlich verwahrt und erklärt hatte: daß man mit „diesen angegriffenen Leuten", mit diesem sogenannten Jungen Deutschland, das an die heiligsten Grundlagen des gesellschaftlichen Bestandes die verwegene Faust lege, ferner nichts zu tun haben dürfe. So konnte er gar wohl zur Stellung des dramatischen Diktators in Deutschland emporsteigen, in der ihn diese Darstellung noch eingehend zu betrachten haben wird.

Schließlich waren von den literarischen Wortführern des vormärzlichen Liberalismus nur wenige, deren Charaktere und Leistungen in späteren Tagen nicht gänzlich abblaßten, wenige, die beim Sprunge über die Schwelle zur Neuzeit nicht irgend einen intellektuellen Purzelbaum schlugen. Mit dem trübseligen Verlauf der deutschen Revolution fiel dann rasch der Vorhang über die romantische Tragikomödie des theoretisch schwärmenden Liberalismus und mehr oder weniger beschämt — oder auch gründlich von den Illusionen geheilt — schlichen die Helden von der Bühne. Einige von ihnen wurden nun wirklich in irgend einem Sinne, was sie so sehr verabscheut und verspottet hatten: Geheime Hofräte, — wie Franz Dingelstedt, der kosmopolitische Nachtwächter, der uns besonders beschäftigen wird, weil auch ihn die langen Fortschrittsbeine schließlich auf den Herrscherthron des Theaters trugen. Denn das Theater war der ganzen Gruppe um das Junge Deutschland herum jederzeit „ein Ziel aufs innigste zu wünschen", um das die große Mehrzahl dieser Kämpen sich die literarischen Sporen verdiente. Theaterkritik und Theaterreform waren die Steckenpferde des jungdeutschen Liberalismus. Kaum ein anderes Ideal hat er so entschlossen erfaßt; auch erschien keins ihm so leicht erreichbar wie das eines endlich einmal ins Leben tretenden deutschen Nationaltheaters, in dem das Genie und der Patriotismus eines modernen Aischylos mit der Kühnheit und der stahlblanken Satire eines neuen Aristophanes sich vereinigen und nie gesehene Taten zeitigen sollte.

IX.

Entwicklung des modernen Theaterbetriebs.

Wie mit der Politik und den staatlich gestützten Wissenschaften, war die öffentliche Meinung, als die Wirkungen der Julirevolution sich auszubreiten begannen, in Deutschland auch mit dem Theater nicht mehr zufrieden. Die maßgebende Stelle in diesem Falle war die liberale Publizistik. Die fast allein den Ton angebenden Jungdeutschen sahen das Theater unter der Leitung der Hofbeamten, unter dem Druck der Zensur in seiner Entwicklung als Sprachorgan der freiheitlichen Bewegung untauglich gemacht und verlangten Abhilfe. Die Dichter jammerten über Engherzigkeit der junkerlichen Intendanten nicht weniger als über die der einsichtlosen kaufmännischen Direktoren. Und in der Tat waren die schon vor 1830 empfundenen Mißstände nur noch gewachsen, da das künstlerische Material den Leitungen desto mehr entglitten war, je mehr die Theaterpassion des Publikums zugenommen hatte. Die Darsteller suchten immer ausschließlicher den Schwerpunkt ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Existenz in der Gunst der Öffentlichkeit; und diese zeigte sich immer bereiter, selbst für Leistungen sehr problematischen Charakters volle Ehrenkränze zu verteilen und dem Kultus leeren Histrionentums jeden Vorschub zu leisten. Angesichts der allgemeinen Unlust an ernster Poesie und unter dem Zwang, alle politisch beunruhigende Produktion ausschließen zu müssen, hatte sich das Interesse der Leitungen immer mehr der Oper und dem Vaudeville zugewendet und, wie in der Zeit der italienischen Opernwirtschaft, war das „Starsystem" wieder überall in Aufnahme gekommen. Damit hatte auch eine wilde Preistreiberei um Erfolg versprechende künstlerische Kräfte Platz gegriffen, ohne daß im allgemeinen der Stand der darstellenden Künstler Vorteil davon hätte ziehen können, oder daß die wirtschaftliche Situation der Theater dadurch gebessert worden wäre. Das gelegentliche Abjagen einer Operndiva, einer Tänzerin, seltener schon einer Schauspielerin oder eines Schauspielers, war längst wieder die Hauptsorge der darin den Triumph ihrer diplomatischen Befähigungen erblickenden Intendanten geworden; dagegen war die Sorgfalt für die Gesamtleistung wieder ganz in den Hintergrund getreten.

Ein großer Teil der Vorstellungen trug, auch in der Zeit von 1830 bis 1840, die Etikette von Varieté-Unterhaltungen: ein paar kleine französische Lustspielchen, einige Arien oder Opernszenen, ein Ballett-Divertissement, gelegentlich — selbst an vornehmen Bühnen — eine Artisten-Pièce, von Künstlern auf dem Trapez, von Taschenspielern oder dressierten Kanarienvögeln: was eben die Umsicht der Leiter gerade auftreiben konnte. Besonders lehrreich für diese Dramaturgie gab sich wieder das Hamburger Stadttheater unter Schröders Nachfolgern: Gastspiele von Zauberkünstlern, steirischen Alpensängern, Bauchrednern, Athleten — unter diesen „Rappo, der Herkules des neunzehnten Jahrhunderts" —, wechselten mit „Jocko, dem brasilianischen Affen" und schließlich sogar mit „Kabylen aus der Wüste Sahara" in ununterbrochener Folge ab. Wie auch in Berlin die Handhabung der Kunst, seit der Gründung des Königstädter Theaters, durch den Konkurrenzkampf der Bühnen bestimmt war, wurde schon erwähnt; hier kam nun noch der überwiegende Einfluß Spontinis, mit der starken Betonung seiner persönlichen Interessen dazu, so daß bald die literarisch-künstlerischen Aufgaben der Bühne kaum noch Beachtung fanden.

In Dresden war nach dem frühzeitigen Hinscheiden Webers die so verheißungsvoll begonnene Pflege der deutschen Oper wieder ziemlich ins Stocken geraten. In München opferte Theodor Küstner Raupach Hekatomben und bereitete in der Oper das Feld für die Herrschaft Meyerbeers. In Wien waren die soliden Überlieferungen West-Schreyvogels durch die bequemere Theaterpolitik des laisser-aller seines Nachfolgers Deinhardstein verdrängt worden. Wie Hell die Dresdner Bühne, überschwemmte Kurländer, Deinhardsteins Freund, die Wiener mit französischen Nichtigkeiten. In Stuttgart, Braunschweig, Schwerin, Karlsruhe, Frankfurt, Mannheim, Hannover, Darmstadt usw. waren die Jahre von 1830 bis 1840 wohl die des ärgsten Tiefstands, trotzdem eine nicht geringe Anzahl vorzüglicher Talente bald hier, bald dort einmal durch den glücklichen Zufall zusammengeführt wurde. Aber eben nur durch den Zufall. So zeigte sich überall der mit höheren Forderungen an das Theater herantretenden Einsicht das betrübende Resultat der früh schon im Grunde verfehlten Organisation, der Mangel an System, an künstlerischem Charakter, an Bewußtsein der eigentlichen kulturellen Aufgabe der Schaubühne.

Im Jahre 1827 war Karl Immermann als Landgerichtsrat nach Düsseldorf gekommen, wohin ihm die Freundin seines Lebens, Elisa von Lützow-Ahlefeldt, die geschiedene Gattin des berühmten preußischen Generals, gefolgt war. Der gesellschaftliche Kreis, in den Immermann hier eingetreten, war ein für die damaligen deutschen Verhältnisse vielleicht einzigartiger: in der kleinen Stadt von etwa 30000 Einwohnern fand sich eine Elite künstlerischer Menschen auf einen engen Punkt zusammengeworfen und aufeinander angewiesen.

Den Geist der Malerakademie beseelte der gediegene, strebsame und schlichte Wilhelm Schadow, zu dem Karl Ferdinand Sohn, Johann Wilhelm Schirmer, Julius Hübner, Bendemann u. a. im freundschaftlichsten Verhältnis standen. Auch Immermann fand in Schadow bald einen verständnisinnigen Freund; einen anderen in dem Dichter Friedrich von Üchtritz. Der überraschend reichen Entfaltung des Lebens, durch die Hofhaltung des preußischen Prinzen Friedrich, durch die Militär- und Zivilbehörden, durch den im Karneval dort seine season abhaltenden Adel der Umgegend, durch für diese Zeit immer ungewöhnlichen Fremdenzustrom veranlaßt, sah Immermann im Anfang nur mit Verwunderung zu. Allmählich aber erwachte die Neigung in ihm, diesen von ihm als vortrefflich empfundenen Elementen an Bildung, Lebenslust, Anschauung und Phantasie einen Mittelpunkt des Interesses, in einer gediegenen künstlerischen und literarischen Kultur gipfelnd, zu schaffen. Im Jahre 1830 kam dann auch der Kunsthistoriker Karl Schnaase nach Düsseldorf, gleich Immermann und Üchtritz am Landgericht angestellt, und 1833 endlich der schon von europäischem Ruhm getragene Felix Mendelssohn-Bartholdy, als städtischer Musikdirektor dahin berufen. Üchtritz vermittelte mit Ludwig Tieck einen lebhaften Briefwechsel, der Immermanns bald herangereifte dramaturgische Pläne immer mehr förderte; weitere Anregung gab der junge, ernst und strebsam um die dramatische Kunst bemühte Michel Beer, der jährlich auf längere Zeit in der rheinischen Kunststadt Aufenthalt nahm. Für Schadow, der sich von dem allzubewegten Treiben bald etwas zurückzog, traten die Maler Ferdinand Theodor Hildebrand und der junge feurige Lessing Immermanns Plänen bei, die in der 1829 gegründeten „Zwecklosen Gesellschaft" zu fruchtbringendem Gedankenaustausch Anlaß gaben.

Immermanns gereifte Geistigkeit übte bald einen bestimmenden Einfluß auf das gesamte Leben der Stadt. Heinrich von Sybel, ein Augenzeuge jener Tage, fand „auf dem engen Raum einer damals sehr stillen Mittelstadt ein unvergleichliches Zusammenwirken aller Künste". Immermann hatte, seit den dereinst vor Goethes Szene empfangenen Jugendeindrücken, Wünsche für die deutsche Bühne zu hegen nicht aufgehört, war aber nicht im Zweifel darüber, daß „der eigentliche Krebs bei dem modernen Theater kaum mehr zu heilen sei!" Schritt für Schritt wurde er jedoch seinem Ziel mehr entgegengeführt, als daß er ihm nachgestrebt hätte: für die Möglichkeit einer deutschen Kunstbühne wenigstens einmal ein Schema zu schaffen. Für diese Aufgabe sehen wir ihn dann in der entscheidenden Stunde allerdings mit der ganzen Tapferkeit seines Charakters, die ihn auch als Dichter leitete, eine Energie entfalten, die sittlich wie künstlerisch die Epoche seiner Theaterleitung als einen Höhenpunkt in der Kultur dieses Kunstgebiets erscheinen läßt.

Immermann wurde in jenen Gesellschaftskreisen als ein von Holtei geschulter Vorleser von bestrickender Wirkung geschätzt, auch fand er Gelegenheit,

bei Künstlervereinsaufführungen sein Talent als Regisseur zu bewähren; den Anstoß aber, Ernst mit der dramaturgischen Laufbahn zu machen, gab selbst die Einstudierung seines ‚Andreas Hofer‘ noch nicht, — die er bei der in Düsseldorf 1829 spielenden Derossischen Gesellschaft besorgte —, sondern erst die Totenfeier, die er Goethe auf dem Düsseldorfer Theater im Jahre 1832 bereitete: ‚Clavigo‘ wurde aufgeführt und vom Darsteller des Carlos dann der Immermannische ‚Epilog zu Goethes Totenfeier‘ gesprochen. Unmittelbar darauf wurde das Theater im alten Gießhaus geschlossen, um gründlich umgebaut zu werden. Das schien Immermann und seinen Freunden der richtige Augenblick: man gründete einen Theaterverein, der die Leistungen der engagierten Gesellschaften künstlerisch und wirtschaftlich unterstützen sollte, und Immermann erbot sich, zunächst als Dramaturg und Regisseur auszuhelfen. Am 1. Februar 1833 wurde als erste Aufführung unter seiner Leitung ‚Emilia Galotti‘ gegeben. Für diese Vorstellung waren innerhalb des Theatervereins Subskriptionen veranstaltet worden und so sollte es auch für die weiteren geschehen. Immermann berichtet darüber in den ‚Maskengesprächen‘: „Gelder wurden gesammelt, um Prämien an die Willfährigen verteilen zu können, und ich setzte mich mit den Schauspielern in Verbindung. Mein Gedanke war, ein Experiment anzustellen. Die Rose bricht auf, wenn wir sie zu erziehen wissen, das Haus muß gebaut werden, damit es stehe, die Kunst kehrt zurück, wenn Kunstwerke nicht anbefohlen, sondern geliefert werden . . . So entstanden in zwei Wintern die Vorstellungen, welche wir Subskriptionsvorstellungen nannten. Das Publikum nannte sie Mustervorstellungen, und die Schauspieler hießen sie Kunstvorstellungen, wodurch sie vielleicht andeuteten, daß in den anderen die liebe Natur walte“.

Im nächsten Jahr beteiligte sich auch Felix Mendelssohn an den Bestrebungen und neben einigen Eliteaufführungen von Schauspielen gingen, von Mendelssohn dirigiert, ‚Don Juan‘ und ‚Der Wasserträger‘ als Musteropern über die Szene. An boßhaften Ironisierungen dieser Versuche ließ es die auch in Düsseldorf bereits vorhandene Partei der sogenannten „Theaterenthusiasten“, die überall mit wahrer Angst jeden eine ernste Kunstauffassung begünstigenden und die gewohnte Theaterbelustigung bedrohenden Anlauf argwöhnisch überwacht, nicht fehlen. Trotzdem entschloß sich Immermann im März 1834, die ihm vom Theaterverein angebotene Leitung der Bühne, obwohl er selbst genug Bedenken hegte und auch seine Familie abriet, ganz zu übernehmen, wozu man ihn zunächst auf ein Jahr von seinem juristischen Amt beurlaubte. Er hat nie daran gedacht, etwas Niedagewesenes zu schaffen; er fühlte sich nur als den Fortsetzer eines Größeren, er wollte die von ihm geleitete Bühne als eine „Epigonie der Weimarischen“ betrachtet wissen. Auch er ging, wie Goethe selbst, nur schrittweise voran und hoffte, „durch ein von einer geistigen Aufgabe zur anderen fortschreitendes Repertoire und durch eine

Didaskalie, welche jeder Willkür der Schauspieler den Weg vertrat, ja selbst den Schein der Pedanterie und der Silbenstecherei nicht scheute", allmählich das wiederherzustellen, was dem deutschen Theater ganz und gar verloren schien: den Kontakt mit der Literatur und mit dem Ideenkreise des Kerns der Nation. Den Darstellern wollte er wieder Schule und Kunst beibringen und sie die Wichtigkeit eines bis ins Kleinste hinein harmonischen Ganzen wieder begreifen lehren.

Auch nach dem frühzeitigen Scheitern des Unternehmens hielt Immermann noch an dem Glauben fest: „daß die Palingenesie der deutschen Bühne, wenn sie noch einmal erfolgen soll, keineswegs von einer neuzuentdeckenden Weisheit, sondern von Entschließungen moralischer Art abhängig sein möchte. Die Mittel sind ganz einfach und Intendanzen und Schauspieler führen sie beständig im Munde. Aber die Ausführung ist schwer, denn sie widerspricht dem Leichtsinn, der Eitelkeit, dem Egoismus, der natürlichen Trägheit des Menschen, und darum unterbleibt sie".

In Düsseldorf zeigte sich eben, wie die hier oft berührten, im lieben Philisterium der Gesellschaft eingefressenen Schwächen solche Entschließungen und Ausführungen „moralischer Art" zu hemmen imstande sind: mühselig nur wurden die Unterstützungen, die Abonnements, zusammengebracht, wobei die Aristokratie der Geburt an Engherzigkeit mit der des Geldbeutels wetteiferte. Nach dem ersten künstlich gefachten Eifer erkrankte das Unternehmen an wirtschaftlichen Nöten und nur zu bald schon war der Bankrott erklärt.

Aus diesem einstweilen letzten Versuch, das Theater auf die Kunst zu begründen, hätte die Dramaturgie des Jahrhunderts wohl lernen können, daß die reine Absicht eines künstlerischen und charaktervollen Menschen nicht hinreicht, den „Verfall" der Theaterkunst aufzuhalten. Das hat sie aber nicht getan; zunächst wenigstens suchte sie alle Schuld allein bei Immermann. Er sollte zu viel hinter sich und zu wenig vor sich geblickt, seinem Theater einen gelehrten und eklektischen Charakter aufgezwungen haben. Ein Blick auf das Repertoire der drei Immermann-Jahre der Düsseldorfer Bühne lehrt den Widersinn dieser Behauptung. Es ist gar nicht die Rede davon, daß er den Bogen zu straff gespannt und die wirtschaftlichen Grenzen der gegebenen Verhältnisse nicht berücksichtigt habe. Er hat keineswegs einen theoretischen, die Psychologie seines Publikums dilettantisch verkennenden Übereifer an den Tag gelegt. Er befriedigte in erster Linie ganz bewußt das alltägliche Bedürfnis, „suchte aus demselben aber immer zu höheren Gestaltungen aufzustreben". Da jedoch versagte der Theaterphilister, der von Emilia Galotti, vom Standhaften Prinzen, von Nathan, vom Prinz von Homburg, von der Braut von Messina, vom Käthchen von Heilbronn, von Andreas Hofer, Macbeth, Hamlet, vom Kaufmann von Venedig, König Johann, Leben ein Traum, von der Stella und Maria Stuart — das waren die literarischen Stücke der Spielzeit

1834 bis 1835 — einfach nichts wissen wollte. Nebenbei bemerkt, erklärte die Stadtfama Immermann für den heimlichen Dichter dieser „Monstra“, und nach dem ‚Nathan‘ hatte ein stadtbekannter frommer Kenner der Literatur verkündet: nun habe sich endlich seine (Immermanns) heimliche freigeisterische Gesinnung verraten. Es war lediglich nicht möglich gewesen, über die dritte, vierte dieser „Kunstvorstellungen“ hinaus die künstlich geschürte Begeisterung aufrecht zu erhalten und nur einen leidlichen Besuch des Theaters zu erzielen. „Das Üble ist“, schrieb Immermann 1836 an O. L. B. Wolff, „daß es (das Theater) nicht bei besonders festlichen Gelegenheiten mitwirkt, sondern daß man es hat zur Tagesspeise machen müssen. Dadurch tritt die Sache aus der rein künstlerischen in die vermischte Sphäre und muß immer nach kurzem Kampfe dem gemeinen Sinne zur Beute werden“.

Heinrich Laube, der spätere große praktische Exponent der in Deutschland möglichen Theaterkultur, schiebt Immermann kurzweg unter, er habe das Stadttheater in Düsseldorf wohl nur übernommen, „um dem Hoftheaterwesen darzutun, wieviel ein echter Geist aus einem Theater machen könnte, auch aus einem kleinen und mit den kleinsten Mitteln“; seine Szenierung sei nur ein Übungsexperiment gewesen und hätte ihm Aufklärung über die literarischen Träume gegeben, denn die Traumhaftigkeit derselben habe sich auf der Bühne nur zu sehr dargetan. Immermann hat aber, im Sinne Laubes, nur ganz wenig Experimente versucht. Man mag dahin die Calderonschen Dramen ‚Der standhafte Prinz‘ (zu welchem Eduard Schirmer die Dekorationen entworfen, Hildebrand die Kostüme besorgt hatte), ‚Der wundertätige Magus‘ und ‚Semiramis‘, dann auch noch Tiecks ‚Blaubart‘ rechnen; im übrigen war Immermanns Spielplan ein im besten Sinne gediegener, wie der eines Kunsttheaters — wenn es eines gäbe, eines geben könnte! — es sein müßte und gar nicht anders sein dürfte. Und seinem vorerwähnten moralischen Mut hat Immermann gerade ein außerordentlich glückliches und gar nicht „traumhaftes“ dramaturgisches Verständnis gesellt. Was von den Schätzen der klassischen Dichtung, Kleist einbegriffen, in den nächsten Jahrzehnten nur langsam zur Duldung auf den deutschen Bühnen gelangte, das hat Immermann, das Beispiel gebend, dem praktischen Theater zugeführt, wobei er manchem Drama ganz vortreffliche dramaturgische Hilfen angedeihen zu lassen verstand.

Durchaus erfolgreich war auch sein stilbildender Einfluß auf die Schauspielkunst. Schon vor Heinrich Laube, der sich in seiner nie ersättigten Selbstreklame dessen rühmt, hat Immermann die Handhabung des Probenwerks nach Goethes Muster wieder aufgegriffen: „Des Dichters Werk“, erläutert er selbst in den Memorabilien, „dachte ich, entspringt aus einem Haupte, deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupte hervorgehen. Der Satz von der künstlerischen Freiheit der darstellenden Individuen ist zwar nicht ganz

zu verneinen, darf aber auch nur eine sehr beschränkte Anwendung finden. Das Überwuchern jedes falschen Prinzips hat die Verwilderung und Verluderung der Bühne herbeigeführt. — Ich las also zuerst das Stück, welches gegeben werden sollte, den Schauspielern vor. Dann hielt ich mit jedem einzelnen Spezialleseproben, aus denen sich die allgemeine Leseprobe aufbaute. Ertönten in dieser noch Disparitäten des Ausdrucks, so wurden die schadhaften Stellen so lange ausgebessert, und wo nichts anderes half, vorgesprochen, bis das ganze in der Rezitation als fertig gelten konnte. Die Aktion stellte ich darauf zuerst in Zimmerproben fest, die oft nur einzelne Akte, zuweilen nicht mehr als ein paar Szenen umfaßten, damit der Darsteller in den nackten, nüchternen Wänden seine Phantasie um so mehr anspannen lernte, und die falschen Geister, die jetzt durch jeden deutschen Theaterraum flattern, die Dämonen des gespreizten Rhetorischen, oder der hohlen Handwerksmäßigkeit, nicht verwirrend auf ihn einwirkten. Stand das Gedicht so, ohne alle illusorische Notkrücke, fertig da, dann ging ich mit den Leuten erst aufs Theater. Gegeben wurde das Stück nicht eher, als bis jeder, bis zum anmeldenden Bedienten hinab, seine Sache nicht wenigstens so gut machte, wie Natur und Fleiß es ihm nur irgend verstatteten". Laube hat dieses Rezept, mit nur geringer Verschiebung der Dosierung, einfach in seine dramaturgische Heilpraxis hinübergenommen. Üchtritz unterstützte Immermann in diesem Vorgehen und ähnlich gewissenhaft verfuhr auch Mendelssohn bei den Opernvorstellungen, nur daß sein Eifer leider bald an der unfruchtbaren Arbeit erlahmte.

Immerhin sollte man nicht übersehen, daß Immermann bei der Beschreibung seiner Arbeit nur ein Prinzip schildert; es war gar keine Möglichkeit gegeben, in dieser spezialisierten Art während einer fünfmonatigen Spielzeit die zur Aufführung gelangten 22 Trauer- und Schauspiele, 34 Lustspiele und 20 Opern (1834—35), einzuüben. Die wichtigeren Anlässe konnten jedoch genügen, durch methodische Anleitung zu stilvoller Arbeit eine Erziehungstat ersten Ranges zu leisten, wie sie das deutsche Theater nur zu dringend bedurfte. Die meisten von Immermanns Schauspielern nahmen denn auch von Düsseldorf etwas mit, was Tradition im besten Sinne genannt werden kann, und wenige nur, an denen nichts zu bessern war, klagten hinterdrein über den „Pedanten". Auch bewies Immermann, daß die Liebesmühe eines wirklich künstlerischen Leiters nie ganz verloren ist: er selbst gab seinen Schauspielern „das Zeugnis ehrenhaften Fleißes bis zuletzt", trotzdem er ihnen nie geschmeichelt, wohl aber sonst unbekannte Anstrengungen zugemutet hatte. Sie haben ihm „durch Trakasserien und Grillen" manchen Verdruß bereitet, „aber in der Hauptsache", sagt er, „sind sie Kerntruppen zu vergleichen gewesen, welche sich noch schlagen, wenn auch kein Sieg mehr zu hoffen ist und die Milizen längst davon gelaufen sind". Über Seydelmann, den hervorragendsten Schauspieler der Immermann-Epoche wird am gehörigen Orte noch zu reden sein; er, wie

Jenke, Schenk, Sigismund, Albert Ellmenreich und die später in Prag sich bewährende Tragödin Lauber-Versing, wirkten dann draußen als wichtige Pioniere des von ihrem Meister gelehrten Kunststils.

Die wirtschaftliche Organisation in Düsseldorf bot uns Bekanntes: die Stadt stellte das Haus; als Unternehmerin fungierte eine Aktiengesellschaft mit 10000 Taler Kapital. Für eine dauernde Subvention sollten Ehrenmitglieder des Theatervereins sorgen, die zu einer jährlichen Beisteuer von nur fünf Taler sich verpflichteten. Der Oberbürgermeister, zwei Stadträte, vier gewählte Aktionäre, der Direktor und der Kapellmeister bildeten den ausführenden Verwaltungsausschuß. Wieder einmal schien in dieser gut ersonnenen Einrichtung der gesunde Weg gefunden zu sein, die Gemeindeverwaltung und das Publikum selbst ihr Kunst- und Kulturinteresse wahrnehmen zu lassen. Da ist es nun belehrend, an diesem Falle zu sehen, wie die modern gewordene Presse sich zu dieser „konstitutionellen“ Kunstpflege stellte: versteckt und offen wurde ohne Unterlaß gegen die „ästhetische Erziehung des Publikums“ gehetzt, die öffentliche Meinung aufgewühlt, bis glücklich, nach Ablauf der drei Jahre, als es sich um die Werbung neuer Subsidien für eine weitere Epoche handelte, vom Publikum eine runde Absage erfolgte. Die Düsseldorfer Bühne, sagt Immermann, ist einzig und allein daran untergegangen, „daß die mehreren Millionen, welche das Kapital unserer hiesigen Optimaten bilden, nicht ein ferneres jährliches Subsidium von viertausend Talern mehr abwerfen wollten, denn soviel etwa bedurfte sie (die Bühne) zu ihrem Fortbestand“. „Ich will dieses Faktum“, fährt er fort, „weder loben noch tadeln, aber konstatiert muß das Faktum doch einmal werden. Ferner ist es faktisch, daß wegen jener mangelnden viertausend Taler, und nur wegen ihrer, ein Institut zertrümmerte, welches bestimmt zu sein schien, in die Reihe der rheinischen Kulturanstalten mit einzurücken“.

Immermann drückt sich hier viel zu bescheiden aus: seine dem Theater gegebene Organisation hätte eine Folge heischendes Beispiel werden müssen, wie das nach Selbständigkeit strebende Bürgertum seine Theaterkultur einzurichten habe; statt dessen war natürlich der Zusammenbruch nur die willkommene Gelegenheit für alle Verantwortungsscheuen, vor der Übernahme der Bühnen in eigene Regie, wo die in Frage kam, ausdrücklich zu warnen: „So ist's in Düsseldorf gegangen; hütet euch!“

Das rheinische Florenz ist natürlich nachträglich auf seine Immermann-Epoche nicht wenig stolz geworden, hat aber wenig Einsicht daraus für die gesunde Form seiner späteren Theaterkultur gezogen. Das bewiesen seine Stadtväter, als sie 1899 ein Pachtausschreiben für ihr Theater erließen. Die Stadt, die sich eine hohe Pachtsumme von vornherein sichert, beanspruchte darnach von dem durch den Pächter erzielten Reingewinn über 20000 Mark hinaus nochmals die Hälfte für sich; sie setzte sich also selbst eine Prämie

aus für möglichst intensiven Raubbau auf dem Acker der Kunst. Es scheint nützlich, solche Erscheinungen gleich im sachlichen Zusammenhang mit den entscheidenden Phasen der Entwicklung zu registrieren. Hätte Immermann das noch erlebt, er hätte noch in einem ganz anderen Sinne gesagt: „ich kann den nur glücklich preisen, der nie in Versuchung geriet, sein Streben an das große Nichts unserer Bretter zu verschwenden".

* * *

Nach der Episode Immermann war wieder nur von den Hoftheatern, dank ihrer günstigen wirtschaftlichen Lage, ein allmählicher Aufschwung zum besseren zu erwarten. Auf sie richtete sich daher immer lebhafter der Reformen heischende Eifer der Kunstfreunde. Und wirklich strahlte von Immermanns Vorgehen eine Art Erleuchtung auch in die Köpfe der Hoftheater-Intendanten. Sie neigten langsam der Einsicht zu, daß es am Ende ganz zweckdienlich sein könne, einem literarisch geschulten Vorstand die Mittlerdienste zwischen der in unnahbarer Höhe thronenden Oberleitung und der immer begehrlicher werdenden Dreiheit von Dichter, Darsteller und Publikum zu übertragen. Der Oldenburger Bühnenchef, Ferdinand von Gall, erwarb sich das Verdienst, dieser einsichtigen Ausflucht den literarischen Ausdruck in einem Büchlein ‚Der Theatervorstand' zu geben. Mit wohltuender Aufrichtigkeit stellt er darin zwei die erleuchtete Einrichtung der „Intendanzen" kennzeichnende Tatsachen fest: erstens da der Intendant von der eigentlichen Schauspielkunst nichts verstehe, müsse er einen tüchtigen Regisseur haben; zweitens da er von der Literatur und vom poetischen Handwerk nichts verstehe, müsse er eines trefflichen Dramaturgen sich versichern. Das ist der klare Sinn der bahnbrechenden Entdeckung Galls und natürlich verdunkelte er ihn nicht durch den Zweifel, ob nicht vielleicht der für den Intendanten übrig bleibende Teil der Verwaltung, der die hohe Politik des Theaters umfaßt, von den Künstlern und Literaten auch ebensogut besorgt werden könne und ob ein Intendant nicht eigentlich überflüssig sei, wenn er weder von Schauspielkunst noch von Literatur etwas versteht. Ein solcher Zweifel wäre ganz unzeitgemäß gewesen: der Intendant, das verstand sich von selbst, war der Geist, der über den Wassern schwebt.

Galls Vorschlag fand indessen Beifall und wieder erst mußte man aus der Erfahrung lernen, daß jede Regelung nach diesem Schema den Keim des Zerfalls in sich trägt. Denn immer erwies sich, daß die oberste Behörde in entscheidenden Fragen jedesmal die bessere Einsicht des Dramaturgen preisgab, wenn die Eigenwilligkeit des Publikums mit der des Schauspielers paktierte; also stets in den eigentlichen Lebensfragen der Kunst. Diese Erfahrung hatte man schon in Dresden gemacht, wo Tieck, als einer der ersten Dramaturgen, diesen Posten bekleidete. Daher wissen wir auch bereits, daß die mangelnde Kompetenz der sinnwidrigen Stellung Tiecks Wirken noch unfruchtbarer gemacht

hat als die in seiner Eigenart liegenden Beschränkungen. Ein Dramaturg, ohne Machtvollkommenheit über Spielplan und Engagements der Schauspieler, ist ein Zeus ohne Blitz und Donner; das übrige Göttergesindel macht sich über ihn lustig. Noch schlimmer wird die Situation eines solchen Scheingottes, wenn er, wie Tieck, gleichzeitig den Kunstrichter über seine eigenen Taten in der Öffentlichkeit abgibt. Der Schauspieler darf bei seinem Führer ein Sich-einsfühlen mit dem Werk und eine überzeugte Wertschätzung des Materials, das dieses jenem darbietet, nicht vermissen. Vulgär gesprochen, heißt es hier: mitgefangen, mitgehangen. Fühlt sich der Schauspieler nur als das niedere Werkzeug höherer Pläne, für die ihm keine eigene Einsicht zugetraut wird, dann schlägt der heilsame Einfluß eines solchen Leiters leicht ins Gegenteil um und der Schauspieler behandelt den Dramaturgen als seinen schlimmsten Feind. Das war schließlich Tiecks Fall in Dresden. Der alte Vater der Romantik zog sich darum gegen Ende der dreißiger Jahre ermüdet und desillusioniert von diesem Geschäft zurück. Er folgte 1841 einer Einladung des neuen Preußenkönigs, Friedrich Wilhelms IV., nach Berlin, wo er nochmals, neben Küstner, als eine Art Ehrendramaturg für besondere literarische Unternehmungen ausersehen war.

Mit seinem ‚Richard Savage', 1840 aufgeführt, stellte sich in Dresden ein neuer Dramaturg in Karl Gutzkow vor, der bis zum Revolutionsjahr die Stellung versah. Dresden lenkte damals die besondere Aufmerksamkeit auf sich, da 1841 der prachtvolle Sempersche Theaterneubau, das Muster der modernen Theaterbaukunst, einen großen Aufschwung der Bühne erhoffen ließ. Durch Gutzkows Anstellung wurde die Dramaturgenfrage von neuem in den Vordergrund des öffentlichen Interesses gerückt; hauptsächlich von den Jungdeutschen, die nun endlich einen der ihren an der ersehnten Stelle sahen. Die Berufung Heinrich Laubes nach Wien, die Dingelstedts, erst nach Stuttgart und dann als Intendant nach München, bezeichnen den Sieg dieser Bewegung, die mit den künstlerischen Zielen politische verknüpfte.

An den Wiener Hoftheatern hatte sich die anfangs der zwanziger Jahre gewählte Organisation wirtschaftlich und künstlerisch behauptet und im ganzen wohl bewährt, sofern ihr durch die persönlichen Eigenschaften der Intendanten oder Dramaturgen nicht Abbruch geschehen war. Unter Schreyvogels Nachfolger, dem Professor der Ästhetik und Literatur am Theresianum, Johann Ludwig Deinhardstein, sank der literarische Charakter der Bühne allerdings bedenklich herab. Der Chronist des Burgtheaters, Wlassack, sagt treffend von ihm: „wäre nicht Halm mit seinen Erstlingswerken der tragischen Muse ihm zu Hilfe geeilt, so wäre unter Deinhardsteins Vizedirektion im Burgtheater keine Träne vergossen worden". Welchen vertieften Begriff Deinhardstein von Dichtung und Schauspielkunst hatte, zeigte er, als er einst im Zwischenakt von ‚Kabale und Liebe' auf der Bühne erschien und

die Luise, Fräulein Fournier, ersuchte, „nicht so weinerlich zu spielen, indem das larmoyante Stück ihm ohnedies zuwider sei“. Er zog so ernsten Leuten wie Schiller entschieden seinen Freund Kurländer vor, der den Löwenteil des Repertoires abbekam. Mit Halm kam dann Bauernfeld empor, während Grillparzers Neuschöpfungen, bald durch unverständliche Behandlung, bald an der Indolenz des Publikums, scheiterten. Die Epoche „Bürgerlich und Romantisch“ befestigte unter dieser Leitung ihre Herrschaft.

Nach Kaiser Franz I. Tode legte 1835 Graf Czernin, beinahe achtzigjährig, die Leitung nieder; statt seiner wurde der Oberküchenmeister Landgraf zu Fürstenberg als Intendant bestellt. Czernins liebenswürdiger Charakter bewährte sich noch bei seinem Rücktritt: es war ihm ein kleines Labsal, den zurückbleibenden Deinhardstein beim neuen Kaiser bestens zu diskreditieren. Unter dem Oberküchenmeister wurde jedoch unverdrossen nach bewährten Rezepten für die tägliche Theatertafel weitergekocht, bis 1840 Fürstenberg starb, der letzte den Geschäften unmittelbar vorgesetzte Wiener „Kavalierdirektor“. Bei seinem Amtsantritt hatte er dem Regiekollegium folgende tiefe Weisheit kundgegeben: „das hiesige Publikum langweilt sich in dem erhabenen Schwulste; es will nur sanft gerührt, oder zum Lachen gereizt werden. Die modernen Tragödien sind nichts als ungeheuere Sümpfe, welche man durchwaten muß, um endlich auf eine kleine Oase zu stoßen, auf der einige liebliche Blumen blühen. Und diese poetischen Blumen gleichen sich wie nahe Blutsverwandte; der König pflückt sie wie der Bettler, der Bösewicht wie der Tugendheld, der Niedriggeborne wie der Hochadlige. Von Charakteristik ist nirgends eine Spur. Darum ist es besser, man verwendet die Gaben hiesiger Darsteller dort, wo sie am ausgezeichnetsten sind, — im Konversationsstück“. Das war in manchem vielleicht nicht gerade ganz falsch, im ganzen aber doch wenig tröstlich für die ernsthaften Dichter. Immerhin war das Programm noch höflicher stilisiert als das des Grafen Czernin: „Die Herren Grillparzer, Zedlitz und Bauernfeld wollen Geschmacksreformatoren sein, ohne selbst welchen zu haben. Ehedem konnte ich ihnen kräftig entgegenwirken beim Kaiser, aber jetzt reden auch andere mit, und das kann ich nicht dulden“. Unklar also war das vormärzliche Intendantur-System nicht.

Ein Jahr nach Fürstenbergs Tode wurde Deinhardstein geadelt und, zum Regierungsrat ernannt, bei der Polizei als Zensor aufs Altenteil gesetzt. Man wollte nun, dem Zug der Zeit folgend, einen literarischen Direktor; aber Czernin, der auch das Ohr Kaiser Ferdinands besaß, wußte die Absicht, einen fachmännischen Direktor mit weiteren Vollmachten als bisher auszurüsten, durch die Warnung einzuschränken, den neuen Herrn, besonders bei den Engagements nicht zu selbständig zu stellen, damit der Etat nicht überlastet werde; man möge einen Mann wählen, „der, ohne selbst sich dem Künstlerfach besonders gewidmet zu haben, einen geläuterten Geschmack besitze, vorzüglich aber einen

festen, energischen Charakter, um die gelockerte Disziplin wieder herzustellen". Einen solchen Mann suchte man und fand ihn in Franz von Holbein.

Holbein zählte, als er ernannt wurde, schon zweiundsechzig Jahr und hatte eine reiche und wechselvolle Laufbahn hinter sich. Durch aller Herren Länder war er gekommen und hatte alle Fächer durchabenteuert: als Gitarrespieler, Maler, Maschinist, Komödiant, Kapellmeister, Kassierer, Souffleur, Gesanglehrer, endlich auch als Theaterdirektor: erst mit E. Th. A. Hoffmann in Bamberg, dann als mannigfach verdienter Leiter des Hannoverschen Hoftheaters (1827 bis 1841). In Wien erhielt er nun als Direktor das wichtigste neue Recht der provisorischen Anstellung, nach freiem Ermessen, für ein Probejahr. Er machte taktvoll verständige Einschränkungen des Ausgabeetats, frischte dabei doch das Personal auf und hob die Einnahmen durch Beschneidung des lächerlich überwuchernden Freikartenwesens. Auch er war, wie Küstner, ein Ordnungsfanatiker; nur leider, ebenso wie jener, auch in künstlerischen Dingen. „Der Mann arbeitete", sagt Bauernfeld von ihm, „im Schweiße seines Angesichts vom frühen Morgen bis zum Abend als ehrlicher Oberbeamter des Theatergefälls. Das Institut geriet künstlerisch in Verfall, was sich sowohl im Repertoire bei der Wahl der Stücke und ihrer Besetzung, wie bei den häufig schleppenden Vorstellungen kundgab". Immerhin gebrach es Holbein nicht an Initiative und gerade das junge Deutschland, das ihn später verächtlich beiseite schob, verdankte ihm den Zutritt auf die geheiligten Bretter des Burgtheaters: ‚Ein weißes Blatt' von Gutzkow, ‚Monaldeschi' von Laube erschienen 1843; im gleichen Jahre debütierte Gustav Freytag mit seiner romantisch-liberalen ‚Brautfahrt', die jedoch nicht gefiel; 1845 gab man ‚Moritz von Sachsen' von Prutz. Das war also ein entschieden liberales Repertoire, weshalb auch der Hof alsbald für gut erkannte, dem unvorsichtigen Direktor einen Vormund in der Person des Oberstkämmerers Moritz von Dietrichstein zu setzen, der 1845 sein altes Burgtheater also wieder begrüßte. Holbein zog sich als ordnungsliebender Beamter gehorsam auf die ökonomische und dirigierende Verwaltung zurück. Frischen Geist konnte man von Dietrichstein nach einer Pause von neunzehn Jahren nicht wohl erwarten; es entwickelte sich unter ihm vielmehr wiedereinmal die schon bekannte Burgtheaterkrankheit: eine Oligarchie der Regisseure, zu der diesmal Koberwein, Korn, Anschütz, Fichtner, Loewe und Laroche die Prätendenten stellten: zu viele Köche, die denn auch das Sprichwort nicht Lügen straften.

Seit fünfundzwanzig Jahren war das Burgtheater mit dem festgesetzten Zuschuß von 50000 Gulden ausgekommen; nun aber, unter dem Druck der schlimmen Jahre vor der Revolution, wollte das nicht mehr gelingen. Klagen über Klagen wurden laut und man schob den schlechten Geschäftsgang der Engherzigkeit der Leitung zur Schuld. Klagen, die der schon lange aufmerksame, kluge Anwärter der Burgtheaterherrschaft später theatergeschichtlich ins

breiteste Licht zu rücken verstand: schon die 1846 in der ‚Allgemeinen Zeitung‘ erschienenen ‚Briefe über das deutsche Theater‘ von Heinrich Laube konnten als Kandidatenreden für das Burgtheater gelten. Und das Schicksal arbeitete seinem Ehrgeiz, je mehr die revolutionäre Stimmung anwuchs, sichtlich in die Hände. Erst schritt man, 1848, im Burgtheater tatsächlich zur Aufhebung der Zensur, dann taufte man das Hofinstitut in ein „K. K. Hof- und Nationaltheater“ um. Unter den Frühlingsstürmen des genannten Jahres wurde es nach der Karwoche unter dem neuen Titel eröffnet — mit Laubes ‚Karlsschülern‘. Die Darstellerinnen hießen nun nicht mehr Madame und Demoiselle, sondern Frau und Fräulein; was gewiß einen Sieg der Freiheit bedeutete. In das gleiche Jahr fielen aber auch bedeutungsvolle künstlerische Taten, die nur dank der Aufhebung der Zensur nachgeholt werden konnten: Hebbels ‚Maria Madalena‘ erschien, mit der Meisterleistung von Heinrich Anschütz als Tischler Anton; ferner Freytags ‚Valentine‘ und Töpfers Zeitgemälde ‚Bürgertum und Adel‘; endlich ging in den Septembertagen auch einmal eine Gesamtaufführung des ‚Wallenstein‘ in Szene, während bisher das ‚Lager‘ wegen des Kapuziners nicht hatte gespielt werden dürfen. Im nächsten Jahre wehte derselbe frische Luftstrom weiter: man brachte von Hebbel ‚Judith‘ und ‚Herodes und Mariamne‘, von Gutzkow ‚Uriel Acosta‘ und ‚Das Urbild des Tartüffe‘, von Laube ‚Struensee‘ und Mosenthals erstes Drama ‚Cecilie von Albano‘. Die Zeit also hatte sich bereits als Theaterleiter mit wesentlichen Reformen bewährt.

Die Unterhandlungen mit Laube knüpften sich an die erwähnte von ihm selbst in Szene gesetzte Aufführung der Karlschüler. Amtsmüde, mehr geschoben als innerlich getrieben, fühlte Dietrichstein weder sich noch Holbein dem neuen Zeitgeist gewachsen und hatte darum den schneidigen Jungdeutschen um Rat für die modernen Nöte gefragt. Laube arbeitete ihm eine Denkschrift über die am Burgtheater wünschenswerten Reformen aus, die Dietrichstein auch dem Kaiser, Laube selbst als seinen Nachfolger empfehlend, vortrug. Am 21. Juni 1848 entschloß sich Kaiser Ferdinand zu einer provisorischen Anstellung des Empfohlenen und noch mehr sich selbst Empfehlenden. Laube hätte das Amt sofort haben können, wenn er sich bei der Umwandlung Deutschlands, die vorderhand doch noch wichtiger als die des Burgtheaters war, entbehrlich gehalten hätte. Seine Stellung sollte darum erst nach Schluß des Frankfurter Parlaments beginnen.

Inzwischen riß nun in Wien jene Konfusion in allen öffentlichen Angelegenheiten ein, die erst mit der Abdankung des Kaisers Ferdinand eine leidliche vorläufige Ordnung fand. An den jungen Kaiser, an Franz Joseph II. also, mußte der von Frankfurt wiederkehrende Laube sich wenden, die Entschließung des abgedankten in Erinnerung zu bringen. War doch mittlerweile sogar ein neuer Intendant in dem Grafen Karl Grünna aufgetaucht, der die

festen, energischen Charakter, um die gelockerte Disziplin wieder herzustellen". Einen solchen Mann suchte man und fand ihn in Franz von Holbein.

Holbein zählte, als er ernannt wurde, schon zweiundsechzig Jahr und hatte eine reiche und wechselvolle Laufbahn hinter sich. Durch aller Herren Länder war er gekommen und hatte alle Fächer durchabenteuert: als Gitarrespieler, Maler, Maschinist, Komödiant, Kapellmeister, Kassierer, Souffleur, Gesanglehrer, endlich auch als Theaterdirektor: erst mit E. Th. A. Hoffmann in Bamberg, dann als mannigfach verdienter Leiter des Hannoverschen Hoftheaters (1827 bis 1841). In Wien erhielt er nun als Direktor das wichtigste neue Recht der provisorischen Anstellung, nach freiem Ermessen, für ein Probejahr. Er machte taktvoll verständige Einschränkungen des Ausgabeetats, frischte dabei doch das Personal auf und hob die Einnahmen durch Beschneidung des lächerlich überwuchernden Freikartenwesens. Auch er war, wie Küstner, ein Ordnungsfanatiker; nur leider, ebenso wie jener, auch in künstlerischen Dingen. „Der Mann arbeitete", sagt Bauernfeld von ihm, „im Schweiße seines Angesichts vom frühen Morgen bis zum Abend als ehrlicher Oberbeamter des Theatergefälls. Das Institut geriet künstlerisch in Verfall, was sich sowohl im Repertoire bei der Wahl der Stücke und ihrer Besetzung, wie bei den häufig schleppenden Vorstellungen kundgab". Immerhin gebrach es Holbein nicht an Initiative und gerade das junge Deutschland, das ihn später verächtlich beiseite schob, verdankte ihm den Zutritt auf die geheiligten Bretter des Burgtheaters: ‚Ein weißes Blatt' von Gutzkow, ‚Monaldeschi' von Laube erschienen 1843; im gleichen Jahre debütierte Gustav Freytag mit seiner romantisch-liberalen ‚Brautfahrt', die jedoch nicht gefiel; 1845 gab man ‚Moritz von Sachsen' von Prutz. Das war also ein entschieden liberales Repertoire, weshalb auch der Hof alsbald für gut erkannte, dem unvorsichtigen Direktor einen Vormund in der Person des Oberstkämmerers Moritz von Dietrichstein zu setzen, der 1845 sein altes Burgtheater also wieder begrüßte. Holbein zog sich als ordnungsliebender Beamter gehorsam auf die ökonomische und dirigierende Verwaltung zurück. Frischen Geist konnte man von Dietrichstein nach einer Pause von neunzehn Jahren nicht wohl erwarten; es entwickelte sich unter ihm vielmehr wiedereinmal die schon bekannte Burgtheaterkrankheit: eine Oligarchie der Regisseure, zu der diesmal Koberwein, Korn, Anschütz, Fichtner, Loewe und Laroche die Prätendenten stellten: zu viele Köche, die denn auch das Sprichwort nicht Lügen straften.

Seit fünfundzwanzig Jahren war das Burgtheater mit dem festgesetzten Zuschuß von 50000 Gulden ausgekommen; nun aber, unter dem Druck der schlimmen Jahre vor der Revolution, wollte das nicht mehr gelingen. Klagen über Klagen wurden laut und man schob den schlechten Geschäftsgang der Engherzigkeit der Leitung zur Schuld. Klagen, die der schon lange aufmerksame, kluge Anwärter der Burgtheaterherrschaft später theatergeschichtlich ins

breiteste Licht zu rücken verstand: schon die 1846 in der ‚Allgemeinen Zeitung‘ erschienenen ‚Briefe über das deutsche Theater‘ von Heinrich Laube konnten als Kandidatenreden für das Burgtheater gelten. Und das Schicksal arbeitete seinem Ehrgeiz, je mehr die revolutionäre Stimmung anwuchs, sichtlich in die Hände. Erst schritt man, 1848, im Burgtheater tatsächlich zur Aufhebung der Zensur, dann taufte man das Hofinstitut in ein „K. K. Hof- und Nationaltheater“ um. Unter den Frühlingsstürmen des genannten Jahres wurde es nach der Karwoche unter dem neuen Titel eröffnet — mit Laubes ‚Karlsschülern‘. Die Darstellerinnen hießen nun nicht mehr Madame und Demoiselle, sondern Frau und Fräulein; was gewiß einen Sieg der Freiheit bedeutete. In das gleiche Jahr fielen aber auch bedeutungsvolle künstlerische Taten, die nur dank der Aufhebung der Zensur nachgeholt werden konnten: Hebbels ‚Maria Madalena‘ erschien, mit der Meisterleistung von Heinrich Anschütz als Tischler Anton; ferner Freytags ‚Valentine‘ und Töpfers Zeitgemälde ‚Bürgertum und Adel‘; endlich ging in den Septembertagen auch einmal eine Gesamtaufführung des ‚Wallenstein‘ in Szene, während bisher das ‚Lager‘ wegen des Kapuziners nicht hatte gespielt werden dürfen. Im nächsten Jahre wehte derselbe frische Luftstrom weiter: man brachte von Hebbel ‚Judith‘ und ‚Herodes und Mariamne‘, von Gutzkow ‚Uriel Acosta‘ und ‚Das Urbild des Tartüffe‘, von Laube ‚Struensee‘ und Mosenthals erstes Drama ‚Cecilie von Albano‘. Die Zeit also hatte sich bereits als Theaterleiter mit wesentlichen Reformen bewährt.

Die Unterhandlungen mit Laube knüpften sich an die erwähnte von ihm selbst in Szene gesetzte Aufführung der Karlschüler. Amtsmüde, mehr geschoben als innerlich getrieben, fühlte Dietrichstein weder sich noch Holbein dem neuen Zeitgeist gewachsen und hatte darum den schneidigen Jungdeutschen um Rat für die modernen Nöte gefragt. Laube arbeitete ihm eine Denkschrift über die am Burgtheater wünschenswerten Reformen aus, die Dietrichstein auch dem Kaiser, Laube selbst als seinen Nachfolger empfehlend, vortrug. Am 21. Juni 1848 entschloß sich Kaiser Ferdinand zu einer provisorischen Anstellung des Empfohlenen und noch mehr sich selbst Empfehlenden. Laube hätte das Amt sofort haben können, wenn er sich bei der Umwandlung Deutschlands, die vorderhand doch noch wichtiger als die des Burgtheaters war, entbehrlich gehalten hätte. Seine Stellung sollte darum erst nach Schluß des Frankfurter Parlaments beginnen.

Inzwischen riß nun in Wien jene Konfusion in allen öffentlichen Angelegenheiten ein, die erst mit der Abdankung des Kaisers Ferdinand eine leidliche vorläufige Ordnung fand. An den jungen Kaiser, an Franz Joseph II. also, mußte der von Frankfurt wiederkehrende Laube sich wenden, die Entschließung des abgedankten in Erinnerung zu bringen. War doch mittlerweile sogar ein neuer Intendant in dem Grafen Karl Grünna aufgetaucht, der die

frühere kaiserliche Bestimmung nicht für bindend erachtete und eine Kommission eingesetzt hatte, die Theaterfrage der neuen Ordnung der Dinge gemäß zu regeln. Neben Holbein und dem Hofsekretär Raymond saß auch Grillparzer in dieser ersten Kommission; in der zweiten, unter dem neuernannten Oberstkämmerer Grafen Karl Lanckoronsky, schied der Dichter jedoch aus: er fühlte sich da nicht an seinem Platz. Über die Notwendigkeit der Reformen war man in beiden Kommissionen einig; es wurden sogar sofort zwölf Mitglieder des Theaters pensioniert und die Ernennung eines Dramaturgen mit geziemenden Vollmachten wurde als unabweisbares Bedürfnis anerkannt. Bauernfeld, Gutzkow, Prechtler wurden abgelehnt, Grillparzer, dem man das Amt antrug, verzichtete darauf, die Barone Münch von Bellinghausen (Fr. Halm) und Zedlitz wollten höhere Posten, — es blieb also doch nur Dr. Heinrich Laube, der aber nun seinerseits auch stolz und klug genug war, sich nicht mit dem leeren Titel und der zweifelhaften Stellung eines „Dramaturgen“ zu begnügen, sondern durchsetzte, daß er am 26. Dezember 1849 auf fünf Jahre zum „artistischen Direktor“ ernannt wurde.

An Gegenintriguen hat es nicht gefehlt und selbst der sanfte Holbein versuchte dem eindringenden Usurpator ein Strickchen zu drehen, indem er in der Aufführung von Laubes ‚Struensee‘ die schärfsten Stellen revolutionären Inhalts ungestrichen ließ. Der stürmische tendenziöse Beifall, den sie entzündeten, sollte Laube den Hals brechen. Aber man täuschte sich; die Meinung von oben tolerierte den demokratischen Anstrich des Burgtheateranwärters: „der störende Tendenzbeifall treffe den Verfasser nicht; man verstehe die gegenwärtige Neigung des Publikums, Schlagworte aus dem Zusammenhang heraus aufzugreifen, und hoffe, das Publikum werde darin nachlassen, wenn es sehe, daß man sich vor solchem tendenziösen Beifall nicht fürchte und deshalb wirksame Stücke nicht unterdrücke“. Laube erwies jedoch viel praktische Einsicht in das Wesen des Theaters, und in das jener Zeit besonders, als er sich, trotz dieser günstigen Stimmung, nicht auf die ihm vorgeschlagene kurze Probezeit einließ, vielmehr auf den fünf Jahren fester Anstellung bestand, die ihm früher versprochen waren. Er antwortete dem Grafen Grünna, der ihn um Begründung seiner Forderung anging: „weil ich in den ersten Jahren genötigt bin, mir sehr viele Feinde zu machen. Ich muß aufräumen und absetzen. Nach zwei bis drei Jahren bin ich im wesentlichen nur verhaßt, — schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahr“.

Den literarischen Theaterleitern, Goethe und Immermann, reihte sich nun also Laube als der dritte an, mit der noch besonderen Note des bedeutenden „Politikers“. Und zum erstenmal, seit Iffland, stand wieder ein Bürgerlicher an der Spitze einer großen Hofbühne, ein Nichtkavalier, mit weitgehenden, wenn auch für dieses Amt nur selbstverständlichen Vollmachten: Unabhängigkeit in der Wahl der Stücke, in der Bildung des laufenden Repertoires, in der

Besetzung der Rollen, und mit dem Recht, innerhalb der Grenzen des bewilligten Budgets auf ein Jahr Engagements abzuschließen, deren Verlängerung dann die Genehmigung des Oberstkämmerers erfahren mußte. Einsicht in die Kassenverhältnisse stand dem Direktor nur soweit zu, als dies zur Orientierung über die Zugkraft der Stücke notwendig erschien. Im übrigen war der Verwaltungsapparat einem technischen Direktor unterstellt, als welchen Holbein sich finden ließ, der dann auch Administrator der Oper wurde. Ferner aber wurde Laube die kaiserliche Subvention von 50000 auf 100000 Gulden erhöht und ihm außerdem noch eine Steigerung der Eintrittspreise gestattet. „Bald nach Eintritt des Oberstkämmerers Grafen Lanckoronsky hörte", so berichtet Holbein, „ungeachtet der Zeitbedrängnisse die kleinliche Geldnot des Unternehmens auf; und Herr Dr. Laube sah bald das Repertoire nicht mehr, wie ich, von einer zügellosen Zensurfreiheit bedrängt, sondern von gemäßigten Ansichten begünstigt und die Ausführungen seiner Anordnungen zugleich durch bei weitem reichere Geldmittel erleichtert. Eine verdoppelte Dotation, Erhöhung der Eintrittspreise und der aus der Verminderung der Privatgesellschaften vermehrte Theaterbesuch steigerten die Einnahmen auf eine früher unerreichbare Höhe". „Alle diese Vorteile", fährt Holbein in seinem Buch ‚Deutsches Bühnenwesen' fort, „sind hier keineswegs angeführt, um das Verdienst der gegenwärtigen artistischen Direktion zu beeinträchtigen, sondern nur um zu beweisen, daß ich die derselben zu Gebote stehenden Summen für tägliche Spielhonorare, Personalvermehrung und prachtvolle Ausstattungen nicht verwenden konnte, weil ich sie eben nicht hatte".

Am 22. Juli 1851 wurde Laube definitiv angestellt. Seine Wirkensvollmacht blieb unangetastet, so lange Graf Lanckoronsky, der ihm, trotz mancher Zerwürfnisse, edelmännisch Wort und Vertrag hielt, an der Spitze der Verwaltung stand. Erst als Fürst Vincenz Auersperg, 1863, Lanckoronsky ablöste, wurden Laube gewisse Beschränkungen zugemutet. In die Zeit aber von 1851 bis 1863 fällt die wesentliche Tätigkeit dieses meistgerühmten Theatermanns, deren künstlerische Bedeutung noch eingehend zu betrachten sein wird.

Gegen das Ende der vierziger Jahre setzten sich auch anderwärts literarische Dramaturgen erfolgreich durch: in Oldenburg Julius Mosen, durch Krankheit leider bald gelähmt, aber durch Adolf Stahr und den Immermann-Schüler Jenke ersetzt, so daß das kleine Theater einige Jahrzehnte eines hervorragend guten Rufs sich erfreute, in Königsberg Rudolf Gottschall, in Braunschweig Ludwig Köchy, in Magdeburg Feodor Wehl und in Hamburg Robert Prutz, ohne daß es jedoch einem der Genannten gelungen wäre, die Machtstellung Laubes und mit ihr ähnlichen nachdrücklichen Einfluß auf die Schauspielkunst zu gewinnen. In Dresden fegte dagegen die Unterdrückung der Revolution Gutzkow wieder von seinem Posten weg, wie sie auch Richard Wagner in die Verbannung trieb, dessen ‚Tannhäuser' eben die Fanfare

zum Sieg des neuen deutschen musikalischen Dramas geblasen hatte. Glücklicher, weil weltklüger und von vornherein sein politisches Pathos ironisierend, wußte Franz Dingelstedt in Stuttgart als schöngeistiger Berater des württembergischen Kronprinzen, als dramaturgischer des Theaters sich zu behaupten. Im Jahre 1846 war der bestens renommierte Intendant von Gall von Oldenburg nach Stuttgart berufen worden. Ihn traf dort, trotz seines eifrigsten Willens, dem deutschen Theater ein Reformator zu werden, das ironische Schicksal, sich in einer tief korrumpierten Hoftheaterwirtschaft aufreiben zu müssen. Über seinen Willen gestellt fand er eine nach dem Muster des ancien régime mächtig gewordene Theaterdame, Amalie Stubenrauch. Noch Feodor Wehl, der den trotzdem erst 1869 zurücktretenden Gall ablöste, litt unter den Folgen dieses Weiberregiments, das einen Rattenkönig von Kabalen spinnenden Schützlingen jener Favoritin in allen Ämtern und Ämtchen der schwäbischen Residenz eingenistet hatte. So versumpfte auch hier ein reich dotiertes Hoftheater auf mehrere Jahrzehnte hinaus, obwohl nicht selten ein glücklicher Stern ihm treffliche künstlerische Kräfte zuführte. Das war die theatralische Schule, die Dingelstedt, durch seine Ehe mit der Sängerin Jenny Lutzer der Bühne noch näher verknüpft, durchmachte. Der kluge Mann nützte indes die ausgezeichnete gesellschaftliche Stellung, die er mit Hackländer als Freund des Thronfolgers gewann, als Staffel; und die erhoffte Gelegenheit stellte sich ein, als König Max von Bayern daran ging, sein München, das seine Vorgänger künstlerisch so hoch gehoben hatten, nun auch zu einer geistigen Metropole in Deutschland zu machen. Zu den an die Isar berufenen und von den Altbajuvaren meist mißtrauisch begrüßten Reformatoren gehörte auch der ehemalige hessische Schulmeister, der es mit einem Sprung sogar noch weiter als sein Strebensgenosse Laube brachte, als er, 1850, sofort zum Intendanten des Münchener Hoftheaters ernannt wurde. Auch Dingelstedts künstlerischer Bedeutung ist, im Zusammenhang mit der Laubes, ein besonderes Kapitel in diesem Buch gewidmet. —

Unter Ludwig I. hatte das Münchener Hoftheater nicht zu den Anstalten gehört, für die dieser großzügige Kunsterneuerer seinen Mediceer-Ehrgeiz einsetzte; als ihm daher von seinem Minister von Schenk, der als dramatischer Dichter von lange her freundschaftliche Beziehungen mit Theodor Küstner pflegte, geraten wurde, diesen als Intendanten nach München zu berufen, erhoffte er von dem ordnungsliebenden Theatermann, daß er das an einem dauernden Defizit krankende Hoftheater vor allem wirtschaftlich gesund machen werde. Küstner, der nicht ohne Anfeindung in München eintrat, — die Regisseure der Bühne, Eßlair, Vespermann und Urban protestierten beim Minister gegen seine Anstellung, indem sie das Privatleben ihres neuen Chefs einer gehässigen Kritik unterzogen, — löste die gestellte Aufgabe mit dem schon anerkannten Geschick. Bei einer Subvention von

78000 Gulden für das Theater und von 76000 Gulden für die Kapelle waren jährlich noch Zuschüsse, zwischen 20000 und 40000 Gulden schwankend, notwendig geworden; darüber hinaus fand Küstner noch eine gebuchte Schuld von 45000 Gulden beim Amtsantritt vor. Sein Triumph war, daß er nicht nur mit dem ordentlichen Zuschuß auskam, sondern in kurzer Frist auch jene Schuld zu tilgen vermochte.

Ein so glänzendes Resultat war keine geringe Empfehlung. Als Friedrich Wilhelm IV. den preußischen Thron bestieg, nicht verbergend, daß er das künstlerische Schwergewicht Deutschlands von München weg nach Berlin verlegen möchte, glaubte er weise zu handeln, wenn er, wie in Schelling den Neuerwecker der preußischen Philosophie, den des preußischen Hoftheaters auch unter den Größen der bayrischen Residenz suchte und so auf Küstner fiel. Auch die Berliner Bühnenverhältnisse verlangten dringlich eine gründliche Neuordnung. Seit dem Bestehen der Königstädter Bühne hatten die königlichen Institute finanziell schwere Einbuße erlitten; die Jahreseinnahmen hatten sich, seit 1824, von ehedem 200000 Talern andauernd um 30000 bis 40000 Taler vermindert und sich bis 1842 nie wieder zur alten Höhe gehoben. Zwischen dem Intendanten Graf Redern und dem maßlos eitelen Generalmusikdirektor Spontini herrschte, wie schon angedeutet, steter störender Zwiespalt. Nun war Spontini zwar entlassen; aber ehe Küstner noch eintrat, war durch die Anstellung Meyerbeers als Opernleiter der alte Dualismus schon wieder neu begründet worden. Der König schien dem Theater gegenüber das Prinzip der verteilten Regierungsgewalt weniger zu verabscheuen als in der Politik, denn die Einrichtung, die mit Küstners Eintritt getroffen wurde, stellt geradezu das Monstrum einer Verwaltung dar: der kaum vom König von Bayern geadelte Leipziger Kaufmannssohn, natürlich von sämtlichen Hofbeamten als nicht ebenbürtig angesehen, sollte den Intendanten spielen; ihm zur Seite sollte Tieck dramaturgisch wirken; die Opernleitung aber, mit den weitestgehenden Vollmachten, sollte in Meyerbeers Händen liegen. Diese drei Stellungen wurden einander koordiniert betrachtet; über ihnen aber schwebte, als oberste Instanz in streitigen Fällen, der frühere Intendant Graf Redern mit dem Titel eines Generalmusikintendanten. Dieser Komplikation gegenüber versagte Küstners Theatereinmaleins; hier war das Unmögliche gefordert und überdies sollte er ganz allein für eine wesentliche Aufbesserung der Finanzen aufkommen. Küstner schlug, da eine Zusammenlegung der Gewalten aussichtslos war, eine durchgreifende Trennung vor; namentlich des Opern- und Schauspielwesens. Er erbot sich neben der Schauspielleitung den ökonomischen Teil der Opernverwaltung zu besorgen und bot schließlich seine Entlassung an, wenn man auf anderer Grundlage die Sache besser ordnen zu können hoffte. Leider fand dieser rationelle Vorschlag, der sicher, wie in Wien, auch hier nur gute Früchte gezeitigt hätte, keine Berücksichtigung. Der allwaltende preußische

Bureaukratismus setzte seinen bewährten Stolz darein, das organisch auseinander Strebende unter einen Hut, — richtiger: unter eine Dienstmütze — zu bringen. Die Verwaltung der preußischen Hoftheater hat an diesem bureaukratischen Zopf festgehalten bis heute; nach 1866 waren sogar die Intendanten der Theater in Hannover, Kassel und Wiesbaden der Berliner Generalintendanz unterstellt, bis ihnen unter dem Nachfolger Hülsens, dem Grafen Hochberg, ihre Selbständigkeit zurückgegeben wurde.

Trotz all dieser Schwierigkeiten erwies sich Küstner, der vor der Öffentlichkeit die Verantwortung für alles, was geschah, zu tragen hatte, auch in diesen Maschinismus eingespannt, als einen eminenten Praktiker und zog sich stets mit verhältnismäßig geringen Defizits aus den behemmendsten Situationen. Da brannte 1843 das Opernhaus aus und Küstner, der trotz dieses elementaren Eingriffs sein Etatsjahr gut abgeschlossen hatte, der beim Neubau des Opernhauses wichtige Interessen der Ökonomie wahrzunehmen gedachte, erlebte die Kränkung, in der Angelegenheit des Neubaues gar nicht gefragt zu werden; ohne Rücksicht auf praktische Motive leitete sie Graf Redern, wobei die ehrwürdige äußere Gestalt des Knobelsdorffischen Baus durchaus erhalten bleiben sollte. Dadurch schon wurde Küstners Hoffnung, dem neuen Haus eine höhere Ertragsfähigkeit zu sichern, hinfällig. Nun baute man aber gar, Luxusbedürfnissen zuliebe, an zweihundert Plätze weniger in das Haus, während der Betrieb mit der neuen Ölgasbeleuchtung, mit vermehrtem Personal für den komplizierteren szenischen Apparat doch einen erheblichen Mehraufwand forderte. Das alles wurde bestimmt, ohne Küstner zu hören. Da riß dem sparsamen Intendanten die Geduld; zumal während des Umbaus Meyerbeer auch noch sein ‚Feldlager in Schlesien‘ mit einem Kostenaufwand von 27000 Talern für Ausstattung vorbereitet und so wieder einmal ein Defizit von 40000 Talern verursacht hatte. Er machte also Vorstellungen, deren Folge wirklich war, daß Meyerbeer sich, 1845, von seinem Posten zurückzog und Küstner endlich die gewünschte Selbständigkeit empfing.

Es war eine außerordentliche Arbeitslast, die er bewältigte: tägliche Vorstellungen im Opern- und im Schauspielhaus, fast allwöchentlich Privatvorstellungen im Potsdamer Theater, im neuen Palais bei Potsdam oder in Charlottenburg. Zudem unterhielt man, bis 1848, noch eine im Konzertsaal des Berliner Schauspielhauses spielende französische Truppe, die einen jährlichen Zuschuß von etwa 16000 Talern verschlang. Mit den Revolutionsjahren kamen dann neue Schwierigkeiten. Eine der ersten Früchte der Bewegung war die 1845 erfolgende, unten noch näher betrachtete Änderung der Gewerbeordnung, die der freien Konkurrenz im Theaterbetrieb zustatten kam; auch war am 17. März des tollen Jahrs die Zensur aufgehoben worden: so konnten nach 1848 fünf neue Theater in Berlin ihre Pforten öffnen. Küstner, der sich liberalen Reformen nicht abgeneigt gezeigt hatte, solange die Ausnahme-

stellung der privilegierten Theater nicht angetastet wurde, sah sich nun unheilvoll von allen Seiten bedrängt. Über seinen Kopf weg schaltende höhere Willkür mehrte seine Sorgen noch: so räumte man 1850 der Rachel mit ihrer französischen Gesellschaft das Opernhaus unentgeltlich ein und die französische Tragödin trug dem traurig nachblickenden Intendanten 15400 blanke preußische Taler aus der Stadt fort. Die Konkurrenzbühnen verfehlten natürlich auch nicht, die feindselige Stimmung gegen die königlichen Institute zu schüren und alle Vorwürfe prasselten in der ohnehin kritischen und stets aufgeregten Zeit auf Küstners Haupt nieder. Das machte ihn endlich mürbe und er erbat 1851 seine Entlassung. Mit ihm zog sich auch Tieck, wiederholt vom demagogischen Berliner Mob höchst respektwidrig behandelt, ganz vom Theater zurück.

Künstlerisch und literarisch ist der Wert der neunjährigen Leitung der Berliner Bühnen durch Küstner sehr niedrig einzuschätzen. Der Intendant sah sich die Stücke nur auf ihre Zugkraft hin an; wo die vorhanden schien, war er, was die Richtung anging, allerdings nicht engherzig. Er „wagte“ Laubes ‚Karlsschüler‘, die als revolutionär verschrieen waren, und fand „die Wahl dieser Fabel aus dem Leben des klassischen Lieblingsdichters der Deutschen eben so einsichtsvoll wie glücklich“. Raupach blieb in hohen Ehren und teilte sie mit Charlotte Birch-Pfeiffer. Der zu Küstners Leidwesen von der Berliner Bühne fast verschwundene Iffland wurde wieder in seine Rechte eingesetzt. Viel und im wesentlichen fruchtlose Arbeit wurde auf die Experimente Tiecks verwendet: auf einer von ihm erdachten antik-modernen Szene, deren Aufbau in jedem einzelnen Falle ziemlich beschwerlich war, wurden die Sophokleischen Dramen ‚Ödipus in Kolonos‘ und ‚Antigone‘ mit Mendelssohns Musik, dann die ‚Medea‘ des Euripides mit Musik von Taubert gespielt. Diese alten Griechen wurden ohne die heftige Opposition, die der erste derartige Versuch mit Racines ‚Athalie‘ im Jahre 1841 gefunden hatte, hingenommen, aber auch ohne tiefer gehende Wirkung. Nur Tiecks Bearbeitung des ‚Sommernachtstraum‘ stellte einen bleibenden Gewinn für den Spielplan dar; die Einrichtung der Szene, die den Elfenzauber charakteristisch unterstützende Musik Mendelssohns haben sich wirksam und lebendig bis heute erhalten. Doch konnte Küstner sich immerhin rühmen, auch siebzehn Shakespeare-Stücke in seinem Repertoire zu haben und auf die Anerkennung hinweisen, die der geachtetste dramaturgische Kritiker der Zeit, Heinrich Theodor Rötscher, dessen „rationelle“ Begrenztheit dem Werk des Genius gegenüber damals noch kaum empfunden wurde, der Berliner Bühne zollte, wenn er 1849 schrieb: „Das Berliner Schauspielhaus hat sicher das beste Repertoire in Deutschland, denn es hat sich am meisten durch unsterbliche Schöpfungen bereichert und von den es überflutenden Novitäten das Wertlose am meisten von sich gehalten“. Die statistische Probe freilich hält diese Konstatierung Rötschers nicht aus. Mit Eifer war Küstner

Bureaukratismus setzte seinen bewährten Stolz darein, das organisch auseinander Strebende unter einen Hut, — richtiger: unter eine Dienstmütze — zu bringen. Die Verwaltung der preußischen Hoftheater hat an diesem bureaukratischen Zopf festgehalten bis heute; nach 1866 waren sogar die Intendanten der Theater in Hannover, Kassel und Wiesbaden der Berliner Generalintendanz unterstellt, bis ihnen unter dem Nachfolger Hülsens, dem Grafen Hochberg, ihre Selbständigkeit zurückgegeben wurde.

Trotz all dieser Schwierigkeiten erwies sich Küstner, der vor der Öffentlichkeit die Verantwortung für alles, was geschah, zu tragen hatte, auch in diesen Maschinismus eingespannt, als einen eminenten Praktiker und zog sich stets mit verhältnismäßig geringen Defizits aus den behemmendsten Situationen. Da brannte 1843 das Opernhaus aus und Küstner, der trotz dieses elementaren Eingriffs sein Etatsjahr gut abgeschlossen hatte, der beim Neubau des Opernhauses wichtige Interessen der Ökonomie wahrzunehmen gedachte, erlebte die Kränkung, in der Angelegenheit des Neubaues gar nicht gefragt zu werden; ohne Rücksicht auf praktische Motive leitete sie Graf Redern, wobei die ehrwürdige äußere Gestalt des Knobelsdorffischen Baus durchaus erhalten bleiben sollte. Dadurch schon wurde Küstners Hoffnung, dem neuen Haus eine höhere Ertragsfähigkeit zu sichern, hinfällig. Nun baute man aber gar, Luxusbedürfnissen zuliebe, an zweihundert Plätze weniger in das Haus, während der Betrieb mit der neuen Ölgasbeleuchtung, mit vermehrtem Personal für den komplizierteren szenischen Apparat doch einen erheblichen Mehraufwand forderte. Das alles wurde bestimmt, ohne Küstner zu hören. Da riß dem sparsamen Intendanten die Geduld; zumal während des Umbaus Meyerbeer auch noch sein ‚Feldlager in Schlesien‘ mit einem Kostenaufwand von 27000 Talern für Ausstattung vorbereitet und so wieder einmal ein Defizit von 40000 Talern verursacht hatte. Er machte also Vorstellungen, deren Folge wirklich war, daß Meyerbeer sich, 1845, von seinem Posten zurückzog und Küstner endlich die gewünschte Selbständigkeit empfing.

Es war eine außerordentliche Arbeitslast, die er bewältigte: tägliche Vorstellungen im Opern- und im Schauspielhaus, fast allwöchentlich Privatvorstellungen im Potsdamer Theater, im neuen Palais bei Potsdam oder in Charlottenburg. Zudem unterhielt man, bis 1848, noch eine im Konzertsaal des Berliner Schauspielhauses spielende französische Truppe, die einen jährlichen Zuschuß von etwa 16000 Talern verschlang. Mit den Revolutionsjahren kamen dann neue Schwierigkeiten. Eine der ersten Früchte der Bewegung war die 1845 erfolgende, unten noch näher betrachtete Änderung der Gewerbeordnung, die der freien Konkurrenz im Theaterbetrieb zustatten kam; auch war am 17. März des tollen Jahrs die Zensur aufgehoben worden: so konnten nach 1848 fünf neue Theater in Berlin ihre Pforten öffnen. Küstner, der sich liberalen Reformen nicht abgeneigt gezeigt hatte, solange die Ausnahme-

stellung der privilegierten Theater nicht angetastet wurde, sah sich nun unheilvoll von allen Seiten bedrängt. Über seinen Kopf weg schaltende höhere Willkür mehrte seine Sorgen noch: so räumte man 1850 der Rachel mit ihrer französischen Gesellschaft das Opernhaus unentgeltlich ein und die französische Tragödin trug dem traurig nachblickenden Intendanten 15400 blanke preußische Taler aus der Stadt fort. Die Konkurrenzbühnen verfehlten natürlich auch nicht, die feindselige Stimmung gegen die königlichen Institute zu schüren und alle Vorwürfe prasselten in der ohnehin kritischen und stets aufgeregten Zeit auf Küstners Haupt nieder. Das machte ihn endlich mürbe und er erbat 1851 seine Entlassung. Mit ihm zog sich auch Tieck, wiederholt vom demagogischen Berliner Mob höchst respektwidrig behandelt, ganz vom Theater zurück.

Künstlerisch und literarisch ist der Wert der neunjährigen Leitung der Berliner Bühnen durch Küstner sehr niedrig einzuschätzen. Der Intendant sah sich die Stücke nur auf ihre Zugkraft hin an; wo die vorhanden schien, war er, was die Richtung anging, allerdings nicht engherzig. Er „wagte" Laubes ‚Karlsschüler', die als revolutionär verschrieen waren, und fand „die Wahl dieser Fabel aus dem Leben des klassischen Lieblingsdichters der Deutschen eben so einsichtsvoll wie glücklich". Raupach blieb in hohen Ehren und teilte sie mit Charlotte Birch-Pfeiffer. Der zu Küstners Leidwesen von der Berliner Bühne fast verschwundene Iffland wurde wieder in seine Rechte eingesetzt. Viel und im wesentlichen fruchtlose Arbeit wurde auf die Experimente Tiecks verwendet: auf einer von ihm erdachten antik-modernen Szene, deren Aufbau in jedem einzelnen Falle ziemlich beschwerlich war, wurden die Sophokleischen Dramen ‚Ödipus in Kolonos' und ‚Antigone' mit Mendelssohns Musik, dann die ‚Medea' des Euripides mit Musik von Taubert gespielt. Diese alten Griechen wurden ohne die heftige Opposition, die der erste derartige Versuch mit Racines ‚Athalie' im Jahre 1841 gefunden hatte, hingenommen, aber auch ohne tiefer gehende Wirkung. Nur Tiecks Bearbeitung des ‚Sommernachtstraum' stellte einen bleibenden Gewinn für den Spielplan dar; die Einrichtung der Szene, die den Elfenzauber charakteristisch unterstützende Musik Mendelssohns haben sich wirksam und lebendig bis heute erhalten. Doch konnte Küstner sich immerhin rühmen, auch siebzehn Shakespeare-Stücke in seinem Repertoire zu haben und auf die Anerkennung hinweisen, die der geachtetste dramaturgische Kritiker der Zeit, Heinrich Theodor Rötscher, dessen „rationelle" Begrenztheit dem Werk des Genius gegenüber damals noch kaum empfunden wurde, der Berliner Bühne zollte, wenn er 1849 schrieb: „Das Berliner Schauspielhaus hat sicher das beste Repertoire in Deutschland, denn es hat sich am meisten durch unsterbliche Schöpfungen bereichert und von den es überflutenden Novitäten das Wertlose am meisten von sich gehalten". Die statistische Probe freilich hält diese Konstatierung Rötschers nicht aus. Mit Eifer war Küstner

ferner bedacht, was in Deutschland an bedeutenden Talenten für Schauspiel und Oper auftauchte, seinen Theatern zu gewinnen, so daß er meist eine stattliche Anzahl künstlerischer Individualitäten zur Verfügung hatte. Nur geschah diese Auswahl ohne irgend eine ersichtliche Absicht auf Stilbildung und Entwicklung: lediglich der Kaufmann, der sich einen geschätzten Artikel bei eintretender Konjunktur nicht entgehen lassen darf, sprach das entscheidende Wort.

Küstners Nachfolger wurde Botho von Hülsen, der personifizierte soldatische Geist in der Hoftheaterleitung. Dramaturgen, Regisseure, Kapellmeister und Künstler wurden ihren beamtlichen Qualitäten nach eingeschätzt. Ihre künstlerische Intention verlangte man nicht; und wo sie etwa doch zu brauchen war, hatte sie sich der Subordination unter die leitenden Gesichtspunkte einer vorschriftsgemäßen preußischen Paradekunst zu befleißigen.

Die Regiefrage an den preußischen Hoftheatern war, bis Hülsens Regiment einsetzte, immer ganz handwerksmäßig begriffen und behandelt worden: irgend ein befähigt scheinender Darsteller führte die Regie im Nebenamt. Der letzte eigens angestellte Regisseur war Johann Friedrich Esperstedt gewesen, der, unter Iffland, aus dem Bureaudienst hervorgegangen, als Hofrat bis 1850 tätig war. Dann hatte Karl Stawinsky als Regisseur des Trauer- und Lustspiels, der Hofkompositeur Blum als Regisseur der Oper gewirkt. Nach Blums Tod übernahm Stawinsky die Regie der ernsten und Louis Schneider die der komischen Oper. Dieser, ein geschicktes Vaudeville-Talent, spielte in der Revolutionszeit eine bemerkenswerte Rolle: als königstreuer Ordnungspatriot mischte er sich in die öffentlichen Händel und wurde durch einen daraus entstehenden Theaterskandal genötigt, seine schauspielerische Tätigkeit, in der er als Komiker geschätzt war, aufzugeben. Sein König entschädigte ihn in vornehmster Weise; er ernannte ihn zu seinem Vorleser, eine Stellung, die Louis Schneider auch unter Wilhelm I. inne behielt, durch die er manchen Einfluß auf das weitere Berliner Theaterleben übte. Diesen lockeren Zuständen in der Verteilung der Regie machte Hülsen ein Ende; er berief den anerkannt tüchtigen Fachmann Philipp Jakob Düringer von Mannheim als Oberregisseur für das Schauspiel und gab ihm später den Titel eines artistisch-technischen Direktors. Ebenso wurde von da ab der Oper ein besonderer Oberregisseur vorgesetzt. So empfingen die beiden Körper wenigstens je ein fachmännisches Haupt, — natürlich, ohne jede ausreichende Autorität. Dem Namen nach wurde auch ein Dramaturg unterhalten, der den Verkehr mit den Literaten besorgen sollte: immer der ohnmächtigste Mann in der Theaterhierarchie Berlins, die starr nach außen und unten, geschmeidig stets nur nach der höchsten Spitze hin, sich immer konservativ behauptete.

Der bureaukratischen Theaterleitung, wie sie in Berlin zum schärfsten Ausdruck kam, und der literarischen, durch Laube und Dingelstedt repräsentierten, eine wieder durchaus auf dem Berufsboden der Bühne aufgebaute entgegen-

zusetzen, war das Ziel von Eduard Devrient. Schon 1840 hatte er die Gründung von Theaterschulen gefordert, um den unheilvollen Auswüchsen der Stilvermengung und des Individualismus eine Grenze gesetzt zu sehen, war dann, vor 1848 schon, mit Plänen hervorgetreten, die auf die Herstellung eines gesünderen Verhältnisses zwischen Staat und Theater drangen und dem Staat namentlich seine kulturelle Verpflichtung gegen die Schaubühne eindringlich nahelegten. Der Idealist in Devrient erkannte nicht an, daß es zu einer solchen Regelung viel zu spät war, auch nicht, daß die Zeit in allen ihren Erscheinungen gerade nach dem entgegengesetzten Ziele drängte: nach voller Gewerbefreiheit für das Theater. In seiner sehr verdienstvollen ‚Geschichte der Schauspielkunst' betont er ohne Unterlaß den Wert des künstlerischen Ensembles, und beklagt die zersetzenden Einflüsse des Virtuosentums, weist ferner aus allen historischen Bildungen die Notwendigkeit einheitlicher und fachmännischer Leitungen nach. Er selbst hatte, obwohl immer in ausgezeichneter persönlicher Stellung, in Berlin und in Dresden die ganze Leidensskala des künstlerischen Theatermanns unter dem Widersinn der bureaukratischen Einrichtungen durchlaufen; und wenn auch seiner Überzeugung, die im schroffen Gegensatz zu der schon damals unaufhaltsamen Entwicklung des Theaterwesens stand, sich manche puritanische Übertreibung beimischte, war seine 1852 erfolgende Berufung zum Intendanten der Karlsruher Hofbühne doch ein sehr erfreuliches Symptom. Karlsruhe konnte unter Devrient, von 1853 bis 1870, als eine Hochschule guten Geschmacks für das Publikum und erfreulichster Kunstbildung für die Darsteller gelten. Nur gravitierte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das öffentliche Leben schon viel zu ausgesprochen nach den führenden Großstädten hin, als daß in einer kleinen Residenz selbst eine Musterbühne noch kulturelle Bedeutung hätte erlangen können.

An künstlerischen Persönlichkeiten, die bald hier, bald dort einmal, an einigen Hoftheatern wenigstens, nach bestimmten Seiten hin die Stumpfheit der leitenden Beamten zu besiegen vermochten, fehlte es ja glücklicherweise nie ganz. Hier ist besonders das erfolgreiche Wirken verschiedener Musiker hervorzuheben: neben Richard Wagner waren Männer wie Heinrich Marschner in Hannover, Vincenz Lachner in München, Alois Schmitt und später Friedrich von Flotow in Schwerin, Julius Rietz in Dresden immerhin energische Kunstförderer und zeigten hervorragenden Mut, dem Publikumsgeschmack durch ihre Absichten und Ausführungen zu widerstreben. Die Pflege der Musik setzt glücklicherweise doch ein gewisses Maß wirklicher Fachbildung notwendig voraus; in Literatur und Schauspielkunst dagegen glaubt jeder empfindsame oder begeisterte Hausnarr sich sattelfest.

Ein trostloses Bild bietet die Weiterentwicklung des merkantilen Systems an den meisten Privat- und Stadttheatern. Hierfür darf als kennzeichnend wieder Hamburg herangezogen werden. Die wirtschaftliche Position

der Nachfolger Schröders, Jakob Herzfeld, und seines Mitdirektors, Friedrich Ludwig Schmidt, war stetig eine derart schwankende gewesen, daß sich 1822, als mittlerweile auch die Notwendigkeit eines neuen Theatergebäudes immer zwingender geworden war, eine Aktiengesellschaft hatte bilden müssen. Das Aktienkapital betrug 200000 Schillinge; davon blieben jedoch erhebliche Anteile in Händen der Direktoren und der Schröderschen Erben. Im Jahre 1827 starb Herzfeld und seine Erben verkauften seinen Anteil von 60000 Schillingen an den Schauspieler Karl Lebrun, der in die Direktion eintrat. Den Entwurf für das neue Theater hatte Schinkel gefertigt, die einheimische Bau- und Kunstweisheit ihn jedoch bis zur Entstellung „verbessert". Der Senat der freien Hansa- und Reichsstadt und die neue Aktiengesellschaft gaben sich an Theaterpatriotismus ferner gegenseitig nichts nach: jener nahm 750 Schillinge jährlich für die Konzession, diese zog von der Direktion einen Jahrespacht von 20000 Schillingen, verzinste ihr Kapital also von vornherein mit zehn vom Hundert. Die Direktionen hatten außerdem bei jedem Wechsel den Fundus — zwölf der Aktiengesellschaft gehörige Dekorationen ausgenommen — von ihrer Vorgängerin zu erwerben: ein Gebahren in der städtischen Theaterwirtschaft, das, da mehr oder weniger überall eingebürgert, geradezu die frivolste Seite dieses Pachtschachers mit den Kunstanstalten darstellt. Statt wenigstens diese geringe Kapitalsanlage auf den städtischen oder den Gesellschaftssäckel zu nehmen, wodurch man bei der Wahl eines neuen Direktors freie Hand bekäme, mehr auf fachliche Tüchtigkeit als auf die doch meist auch nur zusammengeliehene Kapitalkraft zu sehen, protegiert man in den zur Bedingung gemachten Fundustransaktionen geradezu die schwindelhafte Spekulation, die sich dann natürlich durch intensiven Wucher mit der Kunst schadlos zu halten sucht.

Hamburg hatte um 1830 unter 112000 Einwohnern 14000 Juden und erfreute sich der stattlichen Anzahl von zweiunddreißig Zeitungen! Bei so gehäufter Intelligenz war es vielleicht auch nur in der Ordnung, daß die Absicht, das endlich fertig gestellte Theater mit Goethes ‚Egmont' zu eröffnen, dem lebhaftesten Widerspruch begegnete. Die ‚Dramaturgischen Blätter', jener Zeit von F. G. Zimmermann herausgegeben, bestätigen den gründlichen Abscheu des Publikums — und gewöhnlich auch der Leitungen — vor allem, was nach der Tragödie hinneigte; der Herausgeber ließ seine Zeitschrift eingehen, „um nicht länger ein Feld zu bebauen, auf welchem es jedem, der nach etwas besserem, als nach dem Tand der Gegenwart strebe, nachgerade anfangen müsse unheimlich zu werden". Nur zuweilen unterbrach wenigstens eine komische Episode, aus der Heuchelstimmung einer unklaren Kultur herauswachsend, das Theaterjahrmarktsgetöse dieser Stadt. So 1829, als die Sängerin Kraus-Branitzky sich weigerte, in Spohrs Faust-Oper die Kunigunde zu singen, „weil sie dafür zu sittenrein und keusch sei": natürlich Theaterskandal und

gezwungener Abgang der Diva. Oder die Schneider Hamburgs veranlaßten eine Revolte und bestürmten den Senat, die Aufführung des ‚Schneider Kakadu‘ zu verbieten, weil sie ihren ehrsamen Stand dadurch von der Bühne herab verhöhnt sähen. Auch blieb es an der Tagesordnung, wenn irgend ein sogenannter Liebling des Publikums mit Hilfe der zweiunddreißig Zeitungen für seine bedrohten künstlerischen Rechte an die Öffentlichkeit appelliert hatte, die Direktoren vor die schnaubende Menge auf die Bühne zu fordern und sie Besserung geloben zu lassen. Dennoch gestehen geschmackvolle Theaterkenner noch Mitte der dreißiger Jahre dem Hamburger Theater das ungeminderte Verdienst zu, das beste Ensemble in Deutschland für das Konversationsstück bewahrt zu haben. Auch die volkstümliche Kunst Raimunds war in Hamburg besonders beliebt und der melancholische Komiker dort ein oft und gern gesehener Gast. Und wie immer, war auch in dieser Zeit die Hamburger Bühne reich an Talenten, an dort sich einfindenden oder entfaltenden: Heinrich Marr ging von dort aus, der Charakteristiker Johann Karl Friedrich Jost, Friedrich Dahn und Constanze Gay, seine spätere Gattin, Julie Gley (Rettich), Therese Peche, Christine Enghaus, Friedrich Hebbels spätere Frau, der Virtuos der romantischen Schauspielkunst: Emil Devrient, ferner Ernst Baison und Theodor Doering, — um einige nur zu nennen. Sophie Schroeder kam zu regelmäßigen Gastspielen, wie wohl überhaupt alle „Sterne“ der deutschen Bühne herangezogen wurden, das Geschäft zu beleben. 1833 gastierten Charles Kean und Ellen Tree in der englischen Gesellschaft des Kapitän Borham-Livius; auch sah man häufiger französische Gesellschaften. Hamburg war wirklich eine „Theaterstadt“ im damals — und auch heute noch — bräuchlichen, umfangreichen Sinne des ominösen Wortes: man begeisterte sich heuer (1844) an der Sophokleischen ‚Antigone‘ und entzückte sich im nächsten Jahren an ‚Abraham‘ von Castelli — einem wundervollen Stück, worin große Schlachten zu Pferde geliefert wurden und jeden Abend ein „lebendiges“ Kamel den Jubel des Hauses neu erweckte.

Die Cholera-Epidemie von 1831 veranlaßte die genannten Direktoren, die Geschäfte niederzulegen; sie überließen es den Schauspielern, auf eigene Rechnung weiterzuspielen, sich selbst und das Institut über die schwere Zeit hinwegzubringen. Im Jahre 1836 trat dann Lebrun zurück und an seine Stelle, als Kompagnon des alten Schmidt, rückte der jüdische Geschäftsmann Julius Mühling. Der künstlerische Charakter kam immer mehr ins Wanken; namentlich waren die Aufführungen der klassischen Stücke „so elend, als schleiche statt lebenskräftiger Gestalten jedesmal nur eine Art unterirdischer Schlangengebilde über die Bretter“. Als der Pflegesohn der Stadt, Friedrich Hebbel, 1840 mit seiner ‚Judith‘ debütierte, war Hamburg zwar nicht wenig stolz; die Vorstellung aber wurde so „elend“ genannt, „daß man das Original nicht wiedererkenne“. Endlich, 1841, legte der brave Veteran Schmidt das ihm recht

mühselig gewordene Szepter nieder und sich selbst drei Wochen später auf den Totenschragen. Sein Nachfolger wurde der Tenorist des Stadttheaters, Julius Cornet. Er war es, der nun die Überwucherung des Opern- und Ausstattungswesens in die Wege leitete. Im übrigen blieb die Novitätenhetze, sonder Wahl und Bedacht, herrschendes System, das bald alle Stadttheater nachahmten.

Hamburg hat sehr früh auch den Konkurrenzkampf in der Theaterwirtschaft kennen gelernt. Im Jahre 1824 war Charles Schwarzenberger, genannt Chéri Maurice mit seinem Vater aus Frankreich in Hamburg eingewandert, wo er, drei Jahre später, das Tivoli, ein Etablissement mit Rutschbahn, Karussell und Sommerbühne pachtete. Die Theaterkonzession für diese Anstalt und ähnliche war auf Possen und kleine Lustspiele beschränkt. Trotzdem vermochte Maurice, sich hervorzutun; nach vier Jahren schon übertrug die Witwe Handje dem geschickten Regisseur, als welchen sich Maurice bewährt hatte, ihr Theater in der Steinstraße: und nach dem Hamburger Brande hatte der junge Direktor schon so viel Kredit, daß er mit Hilfe eines Aktienunternehmens ein größeres eigenes Theater bauen konnte: das Hamburger Thaliatheater, das nun eine gute Zeitstrecke tröstlich in die Trübe des deutschen Theaterlebens hineinleuchtet. Der Wettkampf mit dem Stadttheater und die durch die Konzessionsbeschränkung veranlaßten Scherereien schienen die Talente des französischen Juden nur noch zu schärfen; es steckte in ihm neben zäher geschäftlicher Vitalität ein gutes Stück Tradition der französischen Theaterkultur. Und Maurice hat es nicht leicht gehabt: 1845 bestanden neben dem Stadt- und Thaliatheater noch das Aktientheater, das Hammoniatheater, das Elysiumtheater in St. Pauli und das Theater der Vorstadt St. Georg. Da galt es findig sein und zugreifen, Stücke und Darsteller zu erhaschen. Maurice aber verstand noch besseres: er wußte seine Künstler ihrem Wert nach richtig zu erkennen und sie an seine Fahnen zu fesseln. Literarische Prüderie kannte man weder am Dammtor noch am Pferdemarkt. Gefiel dort Pyats ‚Lumpensammler‘ mit Baison, so ließ sich Maurice schnell eine zweite Übersetzung desselben Stückes anfertigen, die er mit Dawison spielte und umgekehrt besorgte sich Baison schnell ein ‚Stadt und Dorf‘, als der Birch-Pfeiffer ‚Dorf und Stadt‘ — beides Dramatisierungen des Auerbachschen Romans — im Thaliatheater große Zugkraft übte. In so scharfem Wettkampf ging es natürlich den Stadttheaterpächtern, die mit dem großen Apparat für Oper und Ballett arbeiten mußten, oft übel genug, so daß sie, da ihnen die Aktiengesellschaft versprochene Erleichterungen nicht gewährt hatte, ihren Pacht auf das Jahr 1847 aufkündigten.

In dem Ausschreiben, das nun das Komitee der Aktionäre erließ, war ausdrücklich betont, daß „die Konkurrenz keineswegs auf Männer vom Fach und Künstler beschränkt“ sei. Damit war endlich einmal das offizielle

Schammäntelchen abgeworfen: das Theater gab sich, wie eine Dirne, jedem, der dem Bordellbesitzer den Nutzungspreis bezahlt. Maurice glaubte sich stark genug und sah Vorteil darin die beiden Haupttheater unter seine Leitung zu bringen; mit Louis Schneider erhielt er auch die Stadttheaterpacht. An Stelle Schneiders trat dann bald wieder Baison. Die Vereinigung der beiden Bühnen schlug, wie sich das häufiger dann auch anderwärts erwies, nicht zum Vorteil aus, da die Direktoren sich nun selbst in ihren eigenen Theatern überbieten mußten. War im Thaliatheater eine begehrte Novität, so spielte man im Stadttheater eine Monstrevorstellung als Trumpf aus: ein vieraktiges Schauspiel als lever de rideau vor einer großen Oper; dann einmal wieder umgekehrt, ließ man im Thalia alle Minen springen, um neben einer Erstaufführung im Stadttheater noch ein gutes Haus zu erzielen. Maurice war glücklich, schon 1847 dem schlimmen Verhältnis wieder entschlüpfen und sich auf sein Thaliatheater zurückziehen zu können. Nur als Baison starb, nötigte ihn sein Vertrag, sich nochmals mit dem für ihn in die Stadttheaterdirektion eingetretenen Wurda zu verbinden, wodurch er beinahe ruiniert wurde. Schließlich aber machte er das Thalia 1855 doch wieder flott; und von da ab — namentlich als 1857 Heinrich Marr, vielleicht der geist- und temperamentsvollste Regiekünstler der älteren deutschen Bühne, zurückkehrte — entwickelte sich dieses Theater für konversationelles Schau- und Lustspiel zu einem Musterinstitut. Ein Hauptumstand war dabei freilich, daß sich die Beschränkung der Konzession mehr und mehr lockerte und 1869 dann, mit der Reichs-Gewerbeordnung, ganz fiel. An Stelle Marrs, der 1872 starb, trat Karl August Görner, der die Schöpfung Maurices noch lange auf der Höhe zu erhalten verstand. Das Hamburger Thaliatheater, eine Kreuzung der realistischen deutschen Schule und französischer Bühnenkultur, hat einzig Hamburg die ihm von Friedrich Ludwig Schröder geschaffene Theaterehre, nach und neben ihren entstellenden Schändungen, gewahrt. Dennoch gibt es zu denken, daß die Jahre der Teilhaberschaft Maurices am Stadttheater die an künstlerischen Unwürdigkeiten reichsten waren! Unter Maurice spielte der Affenschauspieler Karl Klitschnigg Nestroys ‚Affe und Bräutigam', erschienen auf beiden Bühnen vom April bis zum November 1849 achtundsechzig Gäste usw. In einem durch und durch ungesunden System wird eben auch ein künstlerisch und moralisch starker Wille immer rettungslos verloren sein.

Und immer kunstwidriger entfaltete sich die Hamburger Stadttheaterwirtschaft: Von 1856 bis 1858 herrschte dort der spätere Theateragent Sachse als Pascha und kopierte die Dingelstedtischen Münchener Mustervorstellungen mit der Hamburger Oper. Dann kam in A. E. Wollheim ein Literat an die Reihe, der gleichwohl mit Kunstreitergesellschaften, neunaktigen Monstrevorstellungen und Parodien arbeitete. Die Tannhäuser-Parodie wurde damals friedlich abwechselnd neben der Originaloper gegeben und Offenbach unter Wollheim

der dramatische Genius der Bühne. Die Nachmittagsvorstellungen wurden eingeführt und die Gastspiele in Altona, ja selbst zu den Bierkonzerten in Wörmers Konventgarten wurden die Mitglieder des Stadttheaters von ihrem Direktor vermietet. Von 1862 bis 1866 führte B. A. Hermann Direktion; das heißt, die Direktion führten die Geldleiher, Makler und Seidenhändler, die im Theatergeschäft einige Prozent mehr zu machen hofften. Dann folgte der äußerste Tiefstand der Bühne unter J. C. Reichardt von 1866 bis 1869; ein kleiner Aufstieg wieder unter Moritz Ernsts zweijähriger Leitung, bis dann von 1871 bis 1873 Hermann die Direktion des dramatischen Zirkus zum zweiten Male an sich brachte. Blickt man auf Hamburg, muß das Wort, das im norddeutschen Reichstag bei der Beratung der Theater-Gewerbefreiheit fiel, als unumstößliche, geschichtliche Wahrheit anerkannt werden: „Die Theaterunternehmungen selbst haben sich auf den Standpunkt eines Gewerbebetriebs gestellt: geben wir denselben die gesetzliche Unterlage“.

* * *

Bevor nun aber das Theater durch die Beschlüsse des erwähnten Reichstags von 1869 die Gewerbefreiheit erhielt, hatte der Staat, sich mit den Theaterdingen zu befassen, doch schon einige Anläufe genommen, die hier im geschichtlichen Interesse samt ihren Anlässen aufzuzeichnen sind. So in Österreich und in den kleineren deutschen Staaten die zumeist durch den Druck der Volksstimmung veranlaßten Reformen, die auf mildere Auslegung und Anwendung der Zensurvorschriften hinzielten. Wie die Wiener Theater, gewannen dadurch manche Bühnen an freierer Beweglichkeit. Im Konzessionswesen respektierte man die Monopole der Hoftheater; und nur, wo die nicht in Gefahr standen, verfuhr man hier und da gefällig, ließ Sommerbühnen entstehen und gab den kleineren Städten Erlaubnis zu eigenen Theatern, ohne die „Bedürfnisfrage“ oder die finanzielle und künstlerische Befähigung der Bewerber genauer zu prüfen. So lange der Charakter der deutschen Mittelstädte sich wenig veränderte, war die Frage der Theater-Gewerbefreiheit oder -unfreiheit keine dringende; erst als gegen Ende der fünfziger Jahre die Einwohnerzahlen rasch und andauernd stiegen, brachte das vermehrte Unterhaltungsbedürfnis die Neuregelung der Gesetzgebung in lebhafteren Fluß.

Von Wien abgesehen, wo auf Grund älterer Vorrechte schon eine mehr als genügende Anzahl von zweiten Theatern bestand, wurde namentlich Berlin der Schauplatz heftiger wirtschaftlicher Kämpfe um neue Theaterbildungen. Schon in der vormärzlichen Zeit hatte sich hier das Liebhabertheaterwesen breit entfaltet. Fast jeder Verein, — und in Berlin blühte und blüht die Vereinsmeierei — veranstaltete mit seinen Dilettanten regelmäßige Theatervorstellungen. Aus den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts her

bestanden die drei berühmtesten dieser Vereine: die Urania, die Konkordia und die Thalia. Sie ersetzten den Berlinern das, was die Wiener an ihren Volkstheatern hatten, und waren nicht selten die Wiegestätten später zu großer Bedeutung gelangender Talente. Aus den Bühnen dieser Gesellschaften erwuchsen fast unter der Hand die Berliner Privattheater: So hatte die Thalia ihre Bühne in der Blumenstraße Nr. 9 — daher der holde Name dieser Bühne: Die grüne Neune —, wo dann das „Wallnertheater“ sich einrichtete; das neue, 1843 erbaute Theater der Thalia auf Wollanks Weinberg gab den Schauplatz für das 1848 entstehende „Vorstädtische Theater“. In den Jahren 1843 und 1844 wurde, wozu der König selbst die Anregung gegeben hatte, das „Krollsche Etablissement“, — wohlbemerkt, „vor“ dem Brandenburger Tore — gebaut, ohne jedoch sofort eine Theaterkonzession zu erhalten. Denn darauf kam es an: den „Stadtbezirk“ vor theatralischer Konkurrenz zu schützen. Und da ist es bezeichnend, wie wenig richtig man die Entwicklung Berlins damals berechnete. Für die umliegenden Ortschaften erteilte man ziemlich freigiebig Konzessionen, weil man meinte, von den dort entstehenden Theatern nichts befürchten zu brauchen. Das örtliche Zusammenrücken mit den Vorstädten lag in weitem Felde und bei noch gänzlich unentwickeltem „Vorortsverkehr“ konnten die Vorstadttheater den hauptstädtischen Bühnen keine Konkurrenz bedeuten. Wohl aber wurden nun den Behörden die meist schlimmen wirtschaftlichen und unkünstlerischen Verhältnisse dieser Theater näher unter die Augen gerückt. Es ist daher wohl eine überwiegend gute Absicht der preußischen Regierung vorauszusetzen, wenn sie 1845 eine Änderung der Theatergesetzgebung von 1811 in „reaktionärem“ Sinn vornahm, die natürlich die schärfste Opposition hervorrief.

1811 war bestimmt worden: „Schauspieldirektoren darf der Gewerbeschein nur mit Genehmigung des allgemeinen Polizeidepartements erteilt werden. Das Genehmigungsinstrument muß Zeit und Ort bestimmt ausdrücken, für welche es gültig sein soll“. Die im Jahre 1895 vom Deutschen Reichstag zum Paragraph 32 der heute gültigen Gewerbeordnung geschaffene Ergänzung greift eigentlich nur auf das Gesetz von 1811 zurück und stellte als wesentlichen Punkt, durch die Beschränkung der Konzession auf den bestimmten Ort und die bestimmte Zeit, die in den inzwischen erlassenen Gesetzen außer acht gebliebene „Bedürfnisfrage“ wieder voran. Damals, 1845, war jedoch die geringste Neigung vorhanden, der Regierung das Zugeständnis zu machen, daß sie das vorhandene Bedürfnis richtig zu ermessen vermöge; was wußte die Regierung von der vom Liberalismus vorausgesehenen möglichen Entfaltung! Dieser Stimmung sprach das 1845 erlassene Gesetz offenbar Hohn; und erst recht enttäuschte es die Hoffnung derer, die dem Theater eine Fürsorge vom höheren kulturellen Standpunkt aus wünschten. Denn es bestimmte: „Schauspielunternehmer bedürfen einer besonderen Erlaubnis des Oberpräsidenten

der Provinz, in welcher sie ihre Vorstellungen geben wollen. Diese Erlaubnis darf ihnen nur nach vorgängigem Nachweise gehöriger Zuverlässigkeit und Bildung erteilt werden, kann jedoch auch dann, wenn sie dieser Bedingung entsprechen, nach dem Ermessen des Oberpräsidenten versagt werden". Das Gesetz schien ersichtlich nur im Interesse der Berliner Intendanz gemacht. An die nach „Ermessen" erteilte Konzession konnten allerlei einschränkende Bedingungen geknüpft werden; und wären solche Einschränkungen rechtlich zwar stets anfechtbar gewesen, so ergaben sie sich eben doch, und zwar unangefochten, aus der Praxis, weil gewöhnlich, um die Konzession nur überhaupt zu erlangen, der Bewerber solche Einschränkungen freiwillig anbot: wie z. B. auf eine bestimmte dramatische Gattung, auf Spielzeit und Eintrittspreise, oder versprach, sich besonderen Zensureinschränkungen zu unterwerfen. Diese Spekulanten rechneten ganz richtig auf den Unbestand der damaligen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, auf die günstige Stunde, die sie dann bereits im Vorteil sitzend finden würde. Die Regierung aber wurde dabei in ihrer weisen Theaterpolitik zum „betrogenen Betrüger".

Auf Grund des neuen Gesetzes entstand, 1847, im Schwarzen Adler in Schöneberg, also in größter Nähe vom Potsdamer Tor, ein „massives" Theater für Lustspiele und Vaudevilles: David Kalisch, der Vater der nachmärzlichen Berliner Posse debütierte dort als Autor. Bald wagte, unter den Unruhen der Zeit, die Regierung das Ermessen kaum mehr zum Versagen auszudehnen: im Herbst 1848 entstand schon ein zweites Theater in Schöneberg. Der Hauptstadt noch näher rückte Callenbachs Sommertheater im Hennigschen Lokal vor dem Oranienburger Tor, wo Karl Helmerding den Berliner zuerst entgegentrat. Unmittelbar nach dieser Gründung wandelte E. W. Deichmann das Casino in der Schumannstraße zu einem Theater um, zum Friedrich-Wilhelmstädtischen (jetzt das Deutsche Theater); neben der Königstädtischen die erste innerhalb der Stadt konzessionierte Privatbühne. Aus der Urania entstand ein Theater, eins in Moabit, das bezeichnend das „Volkskrakeeltheater" genannt wurde, eins im Hofjäger und 1849 endlich das Vorstädtische Theater, für Jahresbetrieb eingerichtet. Sein Unternehmer war Louis Gräbert: „bei Mutter Gräbert" bedeutete lange Jahre für den Berliner den Gesamtbegriff von Schauerromantik mit den größten in Berlin erhältlichen Schinkenstullen und berühmtem Weißbier. Auch das Krollsche Etablissement kam 1850 als Theater für eine sommerliche Oper in Betrieb und behielt diesen bis zum Jahrhundertausgang bei. Die Konzessionsschranken waren also durch die Revolution vielfach durchbrochen worden und mit zurückgekehrter Ordnung ließ sich das Entstandene nicht wieder beseitigen. Auch die Zensur hatte der Sturm des Volks weggefegt; diese jedoch behauptete ihre Schlangenlebigkeit und kehrte wieder. Doch bis zum Eintritt der Reaktion hatten sich die Bühnen schon manches bis dahin versagte Werk

erobert und die wenigen Jahre Freiheit hatten sogar literarische Frucht getragen und der Berliner Posse das Leben geschenkt.

Das in Berlin so plötzlich entfesselte Theatertreiben konnte wohl kaum mehr als eine chaotische Unkultur sein. Schließlich bildeten denn auch nur zwei der neuen Theater einen festen künstlerischen Charakter aus. Zunächst das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, das recht eigentlich die Bühne für die aktuelle Theaterliteratur wurde. Es bot Lustspiele, Volksstücke und Spielopern, namentlich die von Lortzing; dann Gastspiele jeglichen Genres und auch solche ganzer Ensembles, wie jene der Wiener Burgschauspieler. Wenn auch nicht ohne Krisen, behauptete sich diese Bühne doch dauernd in der Gunst der heranwachsenden Großstadtbevölkerung moderneren Charakters. Ihren Höhepunkt erlebte sie mit dem Kultus Offenbachs. Die andere zu voller Bedeutung gelangende Bühne war das Wallner-Theater, eine Neubildung der Königstädtischen Bühne, im Osten der Stadt etabliert. Nach einem kurzen Intermezzo mit importierten französischen Sittenstücken, schuf es sich sein eigenes Genre in der zwanzig Jahre hindurch blühenden Berliner Posse, mit ihrem trefflichen Komikerensemble: Helmerding, Reusche, Neumann und Amalie Wollrabe, für die später Anna Schramm eintrat. Die übrigen aus den erbeuteten Konzessionen hervorgegangenen Gründungen: das Woltersdorf-Theater, das Viktoria-Theater und andere stiegen und sanken mit der Woge des veränderlichen Glücks.

Immer ging das Angebot weit über die Nachfrage; in der wirtschaftlichen Situation der Berliner, der großstädtischen Theater überhaupt, war für die 1869 durchgesetzte volle Theaterfreiheit eine stichhaltige Begründung wahrlich schwer zu finden. Als solche mußte vielmehr das Privilegium der Hoftheater herhalten. Man argumentierte, daß, infolge der so ungerecht begünstigten Hofbühnen, die übrigen Theater ja geradezu auf eine Kunst zweiten Ranges angewiesen wären. Weil sie die Klassiker nicht spielen dürften, müßten die in ihrem edlen Streben gehemmten Direktoren das kunstbedürftige Publikum wohl oder übel mit französischen Sittenstücken und anderen „leichtfertigen Frivolitäten“ befriedigen. Wie würden sie sonst dazu kommen? Wie würde das Publikum das sonst dulden? In der ‚Vierteljahrsschrift für Volkswirtschaft‘ von 1863 sprach Otto Wolff über diese Auffassung: „die Unfreiheit sei der Wurm, der den Verfall des deutschen Theaters beschleunige, und durch das Konzessions- und Subventionswesen sei diese Unfreiheit bewirkt“. Scheinbar lag ja die Sache auch so; und an den Privilegien an sich war wirklich nichts gelegen. Nur hätten dann konsequenterweise die Vollausgestaltung des künstlerischen Charakters jeder neu zu errichtenden Bühne und die Verpflichtung auf ein bestimmtes Maß sozialer Kunstfürsorge den Konzessionsnachsuchern als Bedingungen auferlegt werden sollen. Statt dessen gab man just jede Kontrolle über den Wert der Ware, deren Herstellung und Verkauf

man frei gestattete, völlig preis; nur das Strafgesetzbuch und die Konkursordnung stellte man als kulturelle Gesichtspunkte über das deutsche Theater.

* * *

Als Beiträge zur Psychologie und zur dramaturgischen Soziologie dürfen hier einige bedeutsame Episoden nicht übergangen werden, die die Stellung des Theaters während der Revolution kennzeichnen. In Berlin waren Krawalle während der Vorstellungen, Demonstrationen vor der Wohnung des Intendanten an der Ordnung jener Tage. Der erwähnte Rücktritt Louis Schneiders von seiner Bühnentätigkeit wurde Küstner abgetrotzt; dann setzten die Angestellten der Theater durch eine Revolte höhere Löhne für sich durch. Auch die Herabsetzung der Eintrittspreise wurde gefordert und zeitweise erlangt. Nach dem 18. März aber erhielt der Intendant folgendes interessante ‚Dekret des Volkes‘: „Am Beerdigungstage der Gefallenen darf kein Theater stattfinden, außer zum Vorteil der Hinterbliebenen, für die Sie zu spielen haben. Im Unterlassungsfalle wird Ihnen angeraten, sich sofort dem Publikum zu entziehen“. In beiden königlichen Häusern und in den anderen Theatern wurden denn auch solche Vorstellungen gegeben. Daß diese Drohungen keine leeren waren, hatte man erfahren: das Schauspielhaus, in dessen Konzertsaal die Nationalversammlung tagte, war im September schon der Schauplatz mannigfacher Tumulte und einmal durch beabsichtigte Brandlegung sogar arg gefährdet gewesen. Am 23. März 1848 wurde die königliche Bühne „auf Begehren des Volks“ mit ‚Wilhelm Tell‘ wieder eröffnet. Die Verse:

„Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht,
Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter,
wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit“

wurde nun, nach hergestellter Ordnung, stürmisch beklatscht und da capo verlangt. Dann aber wieder einmal empfing in der ‚Antigone‘ der vor Königshochmut warnende Teiresias den demonstrativen Beifall der Demokraten. In Raupachs ‚Royalisten‘ spendeten die Konservativen den Worten: „Von Gottes Gnaden bin ich König“ Applaus; doch gleich darauf, als gesprochen wurde: „Es gibt keinen Thron in England mehr“, rächten die Liberalen sich durch jubelnden Zuruf. Stücke wie ‚Fiesko‘ und ‚Die Stumme von Portici‘ vermied man vorsichtshalber lieber ganz. Ein andermal sah man die Gefahr gar nicht voraus: der Sturm brach plötzlich los über das Intriguenlustspiel von J. L. Klein, ‚Die Herzogin‘, das am Hof des vierzehnten Ludwig spielte; die Vorstellung konnte nicht zu Ende gebracht werden. Nestroy, der in Hamburg taktlos genug war, 1848 seine Parodie ‚Freiheit in Krähwinkel‘ zu spielen, wurde dort wütend von der Bühne gezischt.

Als Nachklang dieser Übungen, das Theater als Parlament oder Volksversammlung zu behandeln, blieb jedoch eine entschieden lebhaftere Anteilnahme

für seine politische Bedeutsamkeit im Publikum zurück. Rötscher schrieb später gelegentlich einer Aufführung von Adamis Posse ‚Provinzialunruhen': „Dieser Jubel der Massen, sobald, sei es in einem derben Witzworte einer hingeworfenen Andeutung auf die großen Fragen und Kämpfe des Tages, sei es in einem heiter aufregenden Bilde, der Inhalt unserer unmittelbaren Gegenwart berührt wurde, war uns ein lebendiger Beweis, welch einen Fortschritt am öffentlichen Leben, an den Problemen unserer Zeit, auch die unteren Schichten der Gesellschaft gemacht haben. Während sie früher nur die Schlagworte des gemeinen Berolinismus aus sich herausversetzten, werden sie jetzt durch die Anspielungen auf die großen politischen Kämpfe, auf die sozialen Fragen, kurz auf die allgemeinen Interessen der Menschheit gewonnen und finden sich dabei zu Hause. Wahrlich ein Fortschritt, der hoch anzuschlagen ist".

Auch die neu hervortretenden Projekte, das Theater als Staatsanstalt zu begründen, hingen aufs engste mit der achtundvierziger Bewegung zusammen und mit den Kunstdebatten im Frankfurter Parlament. Eduard Devrient schrieb seine oben erwähnte Schrift: ‚Das Nationaltheater des neuen Deutschland', Richard Wagner seinen Staatstheater-Entwurf für den König von Sachsen. Rudolf Gottschall forderte in den ‚Jahreszeiten' ein „von dem souveränen Volk geleitetes Nationaltheater" und eine dramatische Generalprüfungskommission für Bühnenleiter und Künstler. Er wollte auch die wirtschaftlichen Notstände gebessert wissen und einen Normal-Gagenetat, obligatorische Tantiemen für die Dichter und billige Eintrittspreise eingeführt wissen. Das Theater solle, um soziale Pflichten zu erfüllen, wöchentlich einmal Freitheater geben; so könne es zur „Volkskirche" werden, in der politische Feste gefeiert würden. Ähnliche Ideen wurden in fast allen liberalen Zeitungen und in zahlreichen Broschüren behandelt, auch nach der Revolution immer wieder aufgefrischt, zumal dann wieder, als sich mit der Theatergewerbefreiheit zugleich deren schlimme Früchte eingestellt hatten. Im Frankfurter Parlament hatte Minister von Ladenburg den Gesetzentwurf eingebracht, „den Einfluß aller Künste auf das Volksleben in Übereinstimmung zu setzen und zu organisieren". In Verbindung mit diesem idealen, aber wenig Einsicht verratenden Antrag war darauf an Preußen die Anforderung ergangen, die Subventionen der Hoftheater dem Kultusministerium zu überweisen; sie wurde jedoch, wie andere, vom Ministerium Manteuffel abgewiesen. Auch andernorts ließ man es beim Beschwatzen der Theaterfrage und ganz indolent verhielten sich natürlich die städtischen Behörden. Einzig in Wiesbaden wurde die Hofbühne in ein „Stadt- und Nationaltheater" umgewandelt; es empfing reichliche Subventionen vom Staat, von der Stadt, vom Hofe und von den Spielpächtern. Im ersten Leitungskomitee saßen Karl Fresenius und Wilhelm Riehl. Ohne anerkennenswerte Taten zu leisten, hielt diese Einrichtung, unter steter Unsicherheit der Führung, an acht Jahre; dann wurde die frühere wieder eingeführt und ein Hoftheaterintendant eingesetzt.

In engerem oder loserem Zusammenhang mit der politischen Bewegung geschah indes mancherlei, in der Ökonomie der Theater, in der Regelung der Beziehungen der Institute zueinander, Besserungen zu bewirken. Hierbei bewährte Theodor von Küstner sein organisatorisches Talent zuweilen recht glücklich. Die Hausdisziplin, die fast überall noch die ganz autokratischen Züge aus dem achtzehnten Jahrhundert trug, — in Wien war noch in den dreißiger Jahren Ferdinand Lang mit Arrest bestraft worden, weil er einmal das Verbot des Extemporierens dadurch verhöhnt hatte, daß er in seiner nächsten Rolle mit dem Papageno-Schloß vor dem Mund aufgetreten war, — wurde von den Dramaturgen zeitgemäß verbessert: von Schreyvogel am Burgtheater, in Dresden von Tieck und Winkler, in Braunschweig von Klingemann, in Berlin eben von Küstner. Freilich war das überall eine undankbarste Arbeit: vielleicht weil man immer noch zu viele absurde Bestimmungen beibehielt. Auch in neuester Zeit wieder haben die Versuche, die Disziplinarordnung neu zu regeln, einen Sturm der Entrüstung unter den Darstellern hervorgerufen, wie damals. Der Psyche des gebildeten Bühnenkünstlers mag das ganz natürlich und berechtigt erscheinen. Anders stellt sich die Frage in der von der Notwendigkeit bedingten Auffassung des Theaterunternehmers dar: er sieht die künstlerischen und die geschäftlichen Interessen durch- und gegeneinanderlaufen und wird immer der Störung des Betriebs, die vom kleinsten Punkte aus das ganze Werk gefährden kann, durch Strafandrohung, wie sie für den Handlanger, der die ihm zugewiesene Verantwortlichkeit meist gar nicht begreifen kann, nötig ist, vorbeugen müssen. Und da man Gesetze nicht nach zweierlei Maß geben kann, soll sich auch die empfindsame künstlerische Intelligenz bei Verfehlungen der gleichen Strafe unterziehen: das wird stets wider das gesteigerte Bewußtsein des Künstlers sein. Gewiß haben sich die gröbsten anarchistischen Züge der Schauspieler-Psychologie, über die Goethe noch so sehr zu klagen hatte, abgeschwächt; aber vorhanden sind sie immer, müssen vorhanden sein, weil sie zum Teil in der ekstatischen Beschaffenheit der Schauspielkunst Begründung finden. Stets aber kann am Theater die Willkür oder Nachlässigkeit eines Einzelnen die ganze Maschinerie in einer Art ins Stocken bringen, die überhaupt nicht zu beheben ist: eine einmal zerstörte Wirkung auf der Bühne ist nicht wieder gutzumachen. Dieser Umstand sollte die Darsteller zu einer freiwilligen Unterordnung unter ein Gesetz vermögen, dessen Strafsätze den Charakter einer Konventionalpön für die Fälle gestörter gemeinsamer Arbeit tragen. Doch weder damals noch heute fand diese Auffassung Billigung. Der Sturm gegen das Disziplinargesetz von 1899 gleicht darum dem von 1845, den Küstners Neue Hausordnung für die königlichen Theater erregte, aufs Haar: die Regisseure, die Vorstände, die Rechtskonsulenten der Bühne und das Ministerium hatten den Entwurf bearbeitet und gutgeheißen; aus den Berliner Zeitungen

aber erschallte ein wütender Protestruf. Man hatte damals freilich die vormärzliche Stimmung gröblich ignoriert und für besonders schwere Fälle der Insubordination wiederum die Androhung der Arreststrafe beibehalten! Ähnliche Vorgänge spielten sich 1848 am Hamburger Theater, in Wien und überall ab, wo man diese Reform unternommen.

Die Jahrzehnte der Theaterleidenschaft mit ihrem Personenkultus hatten gewiß nicht beigetragen, die Darsteller anspruchsloser zu machen und die immer lockere Rechtslage der Anstellungsverträge zu befestigen; es war im Gegenteil an der Tagesordnung, daß Intendanten und Pächter skrupellos ihnen wertvoll scheinende Kräfte durch reichlichere Angebote zum Vertragsbruch verleiteten. Darum versuchte der Ordnung liebende Küstner auch auf diesem Gebiet Wandel zu schaffen. Er griff die frühere, schon erwähnte Anregung des Münchener Intendanten von Poißl wieder auf: einen Kartellverband der Bühnenleiter zustande zu bringen. Erst in seiner Berliner Stellung aber gelang es ihm, den Chef des zweitgrößten norddeutschen Theaters, den Dresdner Intendanten von Lüttichau, für seinen Plan zu gewinnen. Baron Gall in Oldenburg entwarf 1845 die Satzungen eines solchen Kartellvereins und 1846 schlossen sich der Bildung zweiunddreißig Bühnen, darunter die wichtigsten Hoftheater, an. Bezeichnenderweise hielten sich damals die Wiener Bühnen abseits. Ein Schiedsgericht wurde ins Leben gerufen, das strittige Fälle zwischen den Leitungen regeln sollte; auch die Sorge, Pensionskassen für die Darsteller zu errichten, wurde als Aufgabe des Vereins anerkannt. So entstand Der Deutsche Bühnenverein, der im Jahre 1851 siebenundvierzig Mitglieder, 1903 deren hundert zählte und jetzt ein wohlorganisiertes Schiedsgericht mit vier Senaten, im Sinne der Gewerbegerichte, aufweist.

Viele der freien Konkurrenz huldigenden Theater der Großstädte, die Mehrzahl der Saison- und Sommerbühnen blieben diesem Verein fern: ihnen setzte er nur Schranken und bot ihnen kaum Vorteile. Nach den Satzungen ist stets der Intendant der Berliner Hoftheater Präsident, der des Münchener Hoftheaters Vizepräsident; eine Einrichtung, der nicht gerade werbende Kraft zugesprochen werden kann, wie denn überhaupt das Übergewicht der Hoftheater hemmend wirkte, eine zeitige und breitere Regelung des Verhältnisses zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, worauf doch schließlich auch hier alles ankam, herbeizuführen. Der Verein hat darum immer jegliche demokratische Opposition gegen sich gehabt. Dennoch lag der antisoziale Charakter eines Unternehmerringes ursprünglich seinen Absichten fern; erst das die Oberhand erlangende „Theatermanchestertum" hat ihm diesen aufgedrängt. Da immer Zweidrittel der deutschen Bühnen außerhalb des Vereines blieben, um freie Hand für ihre Geschäftspraktiken zu behalten, wurden die Kartellbühnen zu immer schrofferen Maßnahmen, nicht zuletzt auch gegen die Darsteller, gezwungen. Auf eine

wirksame, wenn auch nur moralische Unterstützung der Arbeitnehmer konnte darum der Bühnenverein nur selten rechnen.

Bei der beabsichtigten Einrichtung von Theater-Pensionskassen ging Küstner von seiner eigenen, schon erwähnten Leipziger Erfahrung aus; darüber hinaus aber dachte er auch an eine Allgemeine Theater-Pensionsanstalt, wie sie Ekhof dereinst schon angeregt hatte, für die übrigens in der französischen Association de secours mutuels entre les artistes dramatiques ein Muster vorlag. Zunächst schritt man an den verschiedenen Hoftheatern zur Bildung von Lokalkassen. Im Jahre 1851 sehen wir solche in München, Dresden, Kassel, Darmstadt, Braunschweig, Oldenburg, Hamburg (wo außerdem aus dem Ertrage eines von Franz Liszt gegebenen Konzertes, 1840, der zur Ergänzung dienende „Lisztfonds" gegründet worden war), Frankfurt, Prag, Riga, das Theater an der Wien, Leipzig, Mannheim u. a. O. Auch diese Gründungen verloren mit der Zeit die ihnen anfangs entgegengebrachten Sympathien der Bühnenangehörigen. Die gezwungen Beisteuernden haben, da ihnen meist keinerlei aus ihren Zahlungen erwachsene Entschädigung zusteht, keinen Vorteil zu ersehen, wenn sie die vorgeschriebene Zeit zur Pensionsfähigkeit an diesen Theatern nicht aushalten. Das ist ihnen jedoch zu häufig, auch gegen ihren Willen, verwehrt, denn die durch Ansprüche meist über Vermögen bedrohten Kassen helfen sich durch Abschiebung anspruchsvoller Einzahler. Und da der Intendant oder Direktor in der Verwaltung gewöhnlich eine maßgebende Rolle spielt, empfand man — und mit Recht — diese aus der Notlage der Kassen entspringenden Härten als besonders unmoralisch. Fast aus all diesen Kassen ziehen nur die kleineren Angestellten den Vorteil, alle jene Kräfte, deren Wert und Wirken durch längere Dienstzeit nicht wesentlich beeinträchtigt wird; für die zahlen gewöhnlich die höher gagierten und also auch höher in Anspruch genommenen Solokräfte, die oft doch überhaupt nur einige Jahrzehnte intensiver Gewerbsfähigkeit vor sich haben, die hohen Quoten ihrer Gehälter, ohne in allzuhäufigen Fällen den geringsten Vorteil davon zu ernten.

Der gesundere wirtschaftliche Gedanke lag natürlich in der Allgemeinen Versicherungsanstalt gegen Invalidität. Ihn nahm 1854 der inzwischen zum preußischen Hofrat ernannte Louis Schneider wieder auf und gab ihm in der 1857 erstehenden Perseverantia einen hoffnungsvollen praktischen Ausdruck. In seiner begünstigten Stellung war es Schneider leicht gefallen, einen Grundstock aus fürstlichen und privaten Stiftungen zusammenzubringen und den Satzungen die staatliche Anerkennung zu verschaffen. Nach drei Jahren bestand der Fonds schon aus 90000 Talern. Die Anstalt scheiterte jedoch alsbald an der Teilnahmelosigkeit der weiteren Berufskreise und an dem Widerspruch der anfangs Beigetretenen gegen die Satzungen, die erfolgversprechend zu gestalten, damals noch alle jene Erfahrungen gefehlt hatten, die heute der inzwischen so hoch entwickelten Versicherungstechnik zu Gebote

stehen. Die Perseverantia mußte sich auflösen, die Beiträge zurückzahlen und nur ein beträchtliches Kapital an Stiftungen und Geschenken blieb unter Verwaltung der Berliner Intendanz für eine gelegentliche Erneuerung des Unternehmens aufbewahrt. Es bedurfte des Durchdringens der von Schulze-Delitzsch in Fluß gebrachten genossenschaftlichen Bewegung, die in den Jahren von 1850 bis 1870 im sozialen Bewußtsein des Volks die Bereitwilligkeit zur Selbsthilfe in breiteren Kreisen befestigte, ehe die Absicht von dem gänzlich unorganisierten Schauspielerstand wieder aufgegriffen werden konnte. Die neubegründete Reichseinheit endlich gab weiteren Anstoß zum wirtschaftlichen Zusammenschluß der Theaterangehörigen: im Sommer 1871 wurde von Ludwig Barnay, Ernst Possart, Hugo Müller, Jocza Savits, Bodo Borchers u. a. in Weimar die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger gegründet, deren Sitz in Berlin ist.

In erster Linie berufen, als Altersversorgungsanstalt zu wirken, hat sie sich erfolgreich bewährt; für alle ihr eingegliederten materiellen Wohlfahrtseinrichtungen haben die Mitglieder — leider etwa nur der sechste Teil aller deutschen Berufsangehörigen — bemerkenswerte Umsicht und Energie bewiesen. Ein ebenso rasches und wirksames Durchdringen der für die sozialen Standesverbesserungen aufgewandten Bestrebungen war ihr aus den gleichen Gründen, die dem Bühnenverein die Wirksamkeit erschwerten, versagt. Bühnenverein und Genossenschaft vertreten eben leider nur einen Bruchteil der gesamten Wirtschafts- und Standesinteressen. Das unterbindet die Wirkungen nach außen hin, wie es wiederum dazu beiträgt, daß aus den zahlreichen Kämpfen, die diese beiden Institutionen untereinander um ihre Interessen geführt haben — und noch führen —, immer nur Kompromisse zustande kamen. Auch hier macht die übele Beschaffenheit des Fundaments, auf dem der wirtschaftliche Bau des Theaters ruht, ein ruhiges organisches Wachstum außerordentlich schwer.

Eine der bedenklichsten Erscheinungen in der Folge aller Individualwirtschaft ist sicher der zwischen Produzenten und Konsumenten sich eindrängende Zwischenhandel, der auf einigen Gebieten auch zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer sich etabliert hat. So namentlich auf dem der Bühnenkultur, wo der Theateragent auf den Plan trat. Der Wunsch, Vermittler dieser Art wieder loszuwerden, ist namentlich dann sehr berechtigt, wenn, wie es hier der Fall ist, der Konsument, der Arbeitnehmer, allein die Kosten zu tragen hat und zudem das Bewußtsein, daß diese zur Ernährung eigentlich überflüssiger Parasiten dienen. Zwar sind die Bewucherungen, die andere künstlerische und geistige Arbeiter, wie Literaten, Dichter, Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker, durch den Zwischenhandel erfahren, gewöhnlich noch viel krasser; dennoch ist die den Darstellern von den Agenten auferlegte Tributpflichtigkeit immer als ein besonders schamloser Wucher empfunden worden. Das Theatermitglied hatte in der Regel dem ihm seine Stellung vermittelnden

Agenten für die Dauer des Vertrags fünf Prozent seines Einkommens zu zahlen; bei einer Verlängerung des Vertrags, auch wenn der Agent dabei nicht mitgewirkt hatte, fernerhin drei Prozent. Sehr häufig ließen sich die Agenten von den im Anfang stehenden Bühnenkünstlern auch einen „Generalrevers" zeichnen, der sie berechtigte, für die Dauer der ganzen Laufbahn von sämtlichen Einnahmen des Darstellers, auch wenn sie aus Verträgen flossen, die der Agent nicht vermittelt hatte, eine Provision zu ziehen. Der Generalrevers stellte entschieden eine einzigartige wirtschaftliche Ungeheuerlichkeit dar; hier hat die nachdrückliche Tätigkeit der Bühnengenossenschaft wenigstens bewirkt, daß sich eine Gerichtspraxis durchsetzte, solche Sklavenbriefe, als gegen die gute Sitte verstoßend, rechtlich nicht mehr zu schützen. Doch auch der Theateragent ist nur ein organisch gewachsenes Produkt der wirtschaftgeschichtlichen Entwicklung: an den Auswüchsen dieser Einrichtung tragen die Arbeitnehmer eben so viel Schuld wie die Arbeitgeber.

Wie früher schon erwähnt, mußten, je mehr der Luxuscharakter des Theaters sich entschied, auch die ehemals annähernd gleichen Lohnsätze um so differenzierter werden. Früher hatte ein tüchtiger Sänger oder Schauspieler schlecht und recht sein bescheidenes Auskommen erlangt; die großen Glücksfälle waren nur für die Mitglieder der italienischen Opernbühnen vorhanden gewesen. Das hatte sich jedoch in drei Jahrzehnten gründlich verändert. Der Beruf des Bühnenkünstlers war reicher an Chancen geworden: ein Hazardspiel, bei dem alle Kniffe eines geschickten bookmaker wohl zur Anwendung kommen konnten. Wenn man von hundert Talern Monatsgage plötzlich auf eine solche von tausend kommen konnte, bedeutete es wahrlich nur wenig, wenn man dem Agenten, der den Gewinn vermittelt hatte, die verhältnismäßig bescheidene Provision bezahlte. Die schlimmere Seite des Agenturwesens trat auch erst hervor, als sich ein Überangebot an Arbeitsuchenden eingestellt hatte. Nun fingen die Enttäuschten, die nicht Erfolgreichen, über Korruption und Wucher zu klagen an. Nun sahen auch sie in dem Agenten nicht mehr den von ihnen herangezogenen Helfer, sondern den mit den Ausbeutern in den Direktionen verbündeten Schädiger. Natürlich war der Agent auch den Direktoren nach und nach eine unentbehrliche Notwendigkeit geworden. Früher hatte man sich über den Wechsel und Austausch von Mitgliedern immer friedlich verständigt, war human genug gewesen, den Darstellern die ihnen gebotenen wirtschaftlichen Vorteile zu gönnen und dem Überbieter nicht allzusehr zu grollen. Davon war im raffinierten Wettkampf der hochentwickelten Theaterwirtschaft nicht mehr die Rede. Da empfanden es nun die Bühnenleiter als eine Annehmlichkeit, wenn sie die Schärfen, die der Kampf erforderte, hinter einem vorgeschobenen Mann verhüllen konnten. Hörte der Intendant X. in München, daß die Solotänzerin Y. in Leipzig sehr gefalle, so kam er seinem Leipziger Kollegen gegenüber in eine unangenehme Lage, wenn er ihr selbst

ein Angebot stellte, das sie zum Aufgeben ihres Leipziger Engagements veranlassen mochte; der Agent aber nahm bereitwillig das Odium auf sich, das der Bühnenleiter scheute. Als es nun gar zur Regel wurde, daß man jährlich mit neuen Zugkräften aufwarten mußte, weil der Wert eines tüchtigen Ensembles immer mehr hinter die Sucht nach neuen Erscheinungen in den entscheidenden Fächern zurücktrat, konnte der Agent bereits nicht mehr ausgeschaltet werden. Bei dieser Entwicklung wäre die Einrichtung einer zentralen Vermittlungsstelle, um beide Seiten vor den Auswüchsen dieses Zwischenhandels zu schützen, der nächstliegende Gedanke gewesen. In der Gesetzlosigkeit der ganzen Zustände konnte er jedoch keine Erfüllung finden; und so wuchs das Agentenwesen wild empor. Ein paar Dutzend Bureaus überschütteten seitdem Direktoren und Mitglieder mit Angeboten, ohne daß jene für die offerierte Ware, diese für die angebotene Stellung auch nur die geringste Garantie gehabt hätten. Der Direktor, der nicht in der Lage ist, sich die persönliche Kenntnis von etwa fünfzehn benötigten neuen Mitgliedern zu verschaffen, sucht sich aus den ihm von den Agenten vorgelegten Listen die geeignet Erscheinenden nach äußerlichen Merkmalen der Qualität heraus. Er beschränkt sich dabei aber nicht auf eine Kraft für jedes zu besetzende Fach — dabei würde er die größte Gefahr laufen, sich in all seinen Erwartungen getäuscht zu sehen —; er engagiert sich vielmehr drei oder vier und schüttelt die weniger brauchbaren wieder ab, wozu ihm die Bestimmungen der Theaterkontrakte die Möglichkeit darbieten. Wieder nur im kausalen Zusammenhang mit dem kranken gewerblichen Charakter des Theaters und mit diesem Zwischenhandel des Agententums konnten sich in solcher Form kontraktliche Bräuche entwickeln, deren schamlose Gesetzwidrigkeit fast sprüchwörtlich geworden ist.

Der Anstellungsvertrag, der Engagementskontrakt wie er theatertechnisch heißt, verpflichtet das Mitglied in der Regel immer nur auf Probe und zwar derart, daß der Direktor den Vertrag nach der Probeleistung wieder lösen kann, dem Mitglied jedoch dasselbe Recht nicht zusteht. Diese zunächst auffallende und in weiteren Formen einseitiger Verlängerungsrechte der Direktion sich noch stärker aussprechende Härte war eine Schutzmaßregel gegen die eingerissene Konkurrenzwirtschaft. Ohne sie konnte eigentlich kein Theater im Anfang einer neuen Spielzeit — oder gar bei einer Neubegründung — seinen Personalbestand behaupten; sie bot die rechtliche Handhabe nach abgelegter Probeleistung, die sowohl die Ansprüche der Leitung als die des Publikums befriedigte, das Vertragsverhältnis der aufkündbar Angestellten für die eigentliche Spiel- und Geschäftszeit zu einem festen zu gestalten. Für diese Probeleistung gab und gibt es zwei Formen: die des Gastspiels und die des Probemonats. Gastiert der neu verpflichtete Darsteller und gefällt dabei nicht, so soll der Vertrag wieder gelöst werden; beide Kontrahenten können dann einen neuen Versuch machen. In der Praxis aber führt dieser scheinbar gesunde

Modus dadurch wieder zu übelen Verhältnissen, daß sich der Direktor, auch zu Gastspielen, für ein Fach gleich zwei, drei oder mehr Kandidaten verpflichtet, die er — jeden an seiner Verpflichtung haltend — erst alle durchprobiert, um sich endlich dann für den einen zu erklären, während die anderen ihre Freiheit meist erst in einer Zeit wiedererhalten, wenn gleich gute Chancen sich ihnen nicht mehr bieten. Oder die Gastspiele werden bis in die letzten Wochen der Spielzeit hinausgeschoben, woraus das nämliche Übel für die Engagierten entsteht. Oder endlich, der Direktor schüttelt sich, falls ihm der erste Verpflichtete beim Gastspiel gefällt und die Erwartungen allseitig erfüllt, die den übrigen gegenüber eingegangenen Verpflichtungen mehr oder minder brutal wieder ab. Das gelingt fast immer, da für solche Engagementsgastspiele meist nur ganz geringe Honorare vereinbart sind.

Immer aber ist der andere Modus, der des Probemonats, noch weit schlimmer. Hier muß die Bühnenleitung auf dem fast zwingenden Vorrecht bestehen, alle auszuprobierenden Kräfte so lange in ihrer einseitigen Gewalt zu behalten, bis sich ein Ensemble für den relativ besten Saisonbetrieb konsolidiert hat. Und da die Direktion in einer Zeit, wo alle Bühnen die gleiche Krisis zu bestehen haben, Gefahr läuft, für ein als ungenügend sich erweisendes Mitglied, keinen oder doch einen auch wieder nur zweifelhaften Ersatz zu bekommen, nutzt sie die erwähnten berüchtigten Vorrechte des Vertragsverhältnisses aus und verpflichtet sich eine größere Anzahl von Darstellern zu beliebiger Auswahl. An einem großen Stadttheater kam es vor einigen Jahren vor, daß achtzehn für Opernfächer engagierte Mitglieder nach zwei bis drei Wochen Tätigkeit wieder auf die Straße gesetzt wurden; der Direktor hatte sich vier und fünf Vertreter jedes Faches zur Auswahl verpflichtet.

Dieser sozial ungeheuerliche, rechtlich aber völlig unbeanstandete Geschäftsmodus hat an mindestens Neunzehntel aller Theater das Jahrhundert hindurch geherrscht und über den allergrößten Teil der Bühnenkünstler ein Verhängnis gespannt, das sie dauernd die schlimmste Misere einer proletarischen Existenz hat kennen lernen und auskosten lassen. Die Versuche des Bühnenvereins und der Bühnengenossenschaft, einschränkende Bestimmungen gegen die perfide Willkür der Direktionen zu schaffen, haben eine merkliche Besserung der Zustände kaum erzielt; es gab bisher immer Praktiken, sich den auferlegten Verpflichtungen zu entziehen und, die Not der Arbeitsucher ausbeutend, den Gesetzen zuwiderzuhandeln. Erst in allerneuester Zeit sind zwischen Bühnenverein und Bühnengenossenschaft Vertragsbestimmungen zur Einführung vereinbart worden, die, formell wenigstens, das Recht der Kündigung innerhalb der Probeleistungsfristen beiden Teilen prinzipiell gleich zugestehen. Es erscheint jedoch von vornherein zweifellos, daß auch diesem moralischen Fortschritt sich in der Praxis wieder neue Umgehungsmöglichkeiten anheften. Auch zu dieser Korruption sind die Theater-

agenten die Helfershelfer gewesen und haben der Proletarisierung des Darstellerstandes allen Vorschub geleistet — und der Demoralisierung dazu. Dieser Zwischenhandel war in den verschiedensten Richtungen noch weiter erfinderisch, die Arbeitsuchenden auszubeuten: wer zur Klientele einer Agentur gehörte, hatte die Zeitung derselben für einen Preis zu abonnieren, für den er sich eine gediegene literarische Monatsschrift hätte halten, oder — was vielleicht oft nötiger gewesen wäre — sich ein Dutzend Hemden hätte kaufen können. In diesem „Theatermoniteur" wurden wöchentlich die Geschäftsreklamen der Klienten in Form meist selbst geschriebener oder doch überredigierter Rezensionen gedruckt; wer häufiger oder kräftiger gelobt sein wollte, konnte das durch besondere Honorare an die Redaktion erzielen . . .

Aber nicht weniger kunstschädigend, nicht weniger schamlos war die Abhängigkeit, in die auch die Leitungen zu diesen Zwischenhändlern gerieten. Sehr oft war der Agent auch der Geldvermittler für den unternehmungslustigen Pächter. Dann hatte dieser außer der Schuldverschreibung, die sich schon nicht dem landesüblichen Zinsfuß anzupassen pflegte, noch einen „Revers" zu unterschreiben, der ihn verpflichtete, das gesamte Personal von dem Agenten zu beziehen oder diesem doch für sämtliche bei ihm, wenn auch nicht durch den Agenten, angestellten Mitglieder die Provision von fünf Prozent ihrer Gehälter zu zahlen. In diesen Fällen bestimmte natürlich der Geschmack und der gute Wille des Theateragenten das künstlerische Ensemble der Bühne. Gerade die vielfache Verknüpfung dieser Art von Zwischenhandel und Unternehmertum machte alle Anstrengungen zu schanden, die der Bühnenverein zur Ausschaltung des Agentenwesens öfter unternahm. Schon 1858 hatte der Intendant Gall einmal durchgesetzt, daß die Vereinsbühnen die Vermittlung der Agenten abweisen sollten: die Folge war, daß siebenunddreißig Bühnen vom Verein abfielen. Zwei Jahre später einigte man sich auf drei zuverlässig scheinende Agenten, die einzig zu Geschäften mit Vereinsbühnen zugelassen werden sollten, — da schmolz der Bühnenverein auf zehn Mitglieder zusammen. Im nächsten Jahr hob man deshalb alle diese Bestimmungen wieder auf und stellte sich lediglich auf die Kartellpraxis. Wenn später auf den Tagungen des Vereins derartige Anträge wiederkehrten, erregten sie nur noch das Lächeln der Auguren: war doch der gefeierte Direktor der Hamburger Bühne, Hofrat Pollini, selbst Geschäftsteilhaber einer Berliner Theateragentur. Im Jahre 1899 endlich setzte die Bühnengenossenschaft zu einem scharfen Kampf gegen das Agentenwesen ein, nachdem ein früherer Versuch mit einer eigenen, zu mäßigeren Sätzen arbeitenden Agentur fast ohne Erfolg geblieben war. Sie suchte nun mit Hilfe des Bühnenvereins den Gedanken einer offiziellen Zentralagentur zu verwirklichen, empfing aber nicht die Unterstützung der Bühnenleiter. Nur der starke Druck auf die öffentliche Meinung, durch diesen Vorgang bewirkt, gab Anlaß, daß der Deutsche Reichstag einmal auf das Agenten-

wesen aufmerksam wurde. Und lediglich diesem Drucke weichend, bauten nun die Agenten größeren Gefahren vor, indem auch sie durch eine Art Kartell sich zur Abschaffung der Generalreverse, der Zeitungen und zur Verminderung der Provisionen, namentlich den gering besoldeten Mitgliedern gegenüber, verpflichteten.

Außer dem Deutschen Bühnenverein, dem Kartell der theatralischen Großindustrie, haben sich auch die Kleinbetriebe in Deutschland und ebenso in Österreich zu verschiedenen Ringen zusammengeschlossen. So der Theater-direktoren-Verband, der die Interessen der kleinen Betriebe wahrnimmt. Der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, die fast gleichzeitig mit ihrer Begründung auch eine „Witwen- und Waisen-Pensionsanstalt" einrichtete, ferner eine „Sterbekasse", auch für Nichtmitglieder offen, folgte, freilich erst 1894, auch ein Österreichischer Bühnenverein mit ganz ähnlichen Tendenzen. Ferner ist hier zu erwähnen der 1884 gegründete Allgemeine deutsche Chorsänger-Verband, mit Pensions- und Sterbekasse und Verbands-Agentur, der in Frankfurt a. M. seinen Sitz hat, sowie die 1871 von Georg Hiltl gegründete Kranken-, Sterbe- und Unterstützungskasse Einigkeit und die 1899 errichtete Zentralstelle für die weiblichen Bühnenangehörigen Deutschlands, beide in Berlin. Wir sehen also auch das Theater sich nach und nach immer mehr die Ergebnisse der sozialen Entwicklung aneignen, sehen aber leider wenig mehr als Kompromisse daraus hervorgehen, — Versuche, aus der Anarchie der längst historisch gewordenen Wirtschaftslage wenigstens zu humaneren und geordneten Rechtszuständen zu gelangen, die wie man hofft — oder sagt! — die Kunst fördern sollen.

* * *

Das Verhältnis der Autoren zum Theater lag, wie die Gesetzgebung zum Schutze des geistigen Eigentums überhaupt, in Deutschland lange im argen. Im Lande der am meisten Zusammenhang aufweisenden Theaterkultur, in Frankreich, war man dieser Frage zuerst nahe getreten. Von alters her vererbt, bestand in Frankreich der Brauch, die Bühnenmanuskripte von den Dichtern nach Vereinbarung zu erwerben; so war es auch von den rechtlich und gut gesinnten Prinzipalen der älteren deutschen Theater gehalten worden. Sobald aber ein Stück gedruckt und im Buchhandel erschienen war, galt es in beiden Ländern für die Bühnen als Freigut. An der Comédie française hatte, als der erste, Quinault den Dichtern eine Tantieme zugebilligt: wenn nämlich die Einnahmen eine gewisse Höhe — wofür es einen Sommer- und einen Wintertarif gab — überschritten. Der gute Rechner Beaumarchais war es dann gewesen, der die ungemeinen Erfolge seiner beiden Revolutionsprologe, des ‚Barbier' und der ‚Hochzeit', für den Vorteil seines Geldbeutels nicht verpuffen sehen wollte. Als der geschickteste aller Journalisten seiner Zeit schlug er Lärm

und bewirkte so im Jahre 1780 das erste Gesetz zum Schutz der Autoren. Vier Jahre später erfuhr es schon eine Ergänzung: das Recht der Aufführung jedem gedruckten Stücke gegenüber blieb zwar frei, doch wurden die Theater, auch in diesem Fall ein Honorar zu zahlen verpflichtet. In dieser Regelung kam ein Gedanke zum rechtlichen Ausdruck, der später in Deutschland wieder ein vielumstrittener wurde: mit seiner Veröffentlichung, nahm man an, gehöre ein literarisches oder künstlerisches Werk der Nation; vorbehaltlich der gesetzlich ihm zu gewährenden oder zu verbürgenden Entschädigung, stünde dem Urheber kein weiteres Recht über sein Werk zu. Diese Entschädigungsverpflichtung mußte sich natürlich überall da illusorisch erweisen, wo die Kontrolle des Urhebers nicht hinreichte. Schon 1791 baute man darum in Frankreich das Gesetz weiter aus und räumte dem Autor das ausschließliche Recht ein, die Aufführung „zu erlauben oder zu verbieten". Auch noch fünf Jahre nach dem Tode des Autors blieb seinem Rechtsnachfolger das gleiche Recht. Eine Ergänzung von 1793 regelte dann das Vervielfältigungsrecht. In der Hochblüte erst der liberal-bürgerlichen Wirtschaftsform, 1866, wurde in Frankreich das Autorrecht bis auf fünfzig Jahre nach dem Tod des Urhebers ausgedehnt. In England hatten die Autoren das Recht der Aufführungsbestimmung schon 1770 empfangen; das „Sir Edward Bulwer-Law" von 1833 regelte hier endgültig den Autorenrechtsschutz, dem 1842 auch die Musikalien einbezogen wurden.

In Deutschland blieb bis ziemlich weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein das Aufführungsrecht an die Erwerbung eines Manuskripts gebunden, während die Aufführung eines gedruckten Stückes jedem freistand. Die Theaterpraxis nahm es wohl mit dem „Erwerben" der Manuskripte auch nicht allzugenau; kaum daß die vornehmeren Bühnen ein anständiges Honorar zahlten. Im Weimarischen Theaterarchiv fanden sich zahlreiche Quittungen der Souffleure über Abschreibegebühren Schillerscher und Goethescher Dramen, aus denen hervorgeht, daß das von den Dichtern bezogene Honorar häufig kaum mehr als eine Entschädigung der Kopierkosten darstellte. Man mochte sich damals noch gar nicht recht in den Standpunkt finden, daß ein Dichter sich „bezahlen" lassen könne. In Berlin machte Engel seinem Direktionskollegen Ramler einmal den Vorschlag, Kotzebue ein Honorar zu verabfolgen: „Wenn Sie gewiß wissen", schrieb ihm Ramler zurück, „daß dieser Mann von Stand und Vermögen Geld annimmt, und, ob er es gleich nicht fordert, doch auch nicht zurückweist, so halte ich die zwanzig Friedrichsd'or für ein schickliches Douceur". In Hamburg hatte Friedrich Ludwig Schmidt viele tausend Taler mit dem ‚Freischütz' verdient; der bescheidene aber auch sehr bedürftige Weber forderte nun für die Partitur der ‚Euryanthe' vierzig Friedrichsd'or: Schmidt bot ihm dreißig — und Weber war stolz genug, den schmutzigen Handel zurückzuweisen und lieber ganz auf die Ehre, in Hamburg gespielt zu werden, zu verzichten. Bauernfeld empfing von Berlin für das ‚Liebesverbot', eines der beliebtesten

Lustspiele der Zeit, das, namentlich mit Döring, jahrelang die Häuser füllte, fünfzig Taler ein für allemal. Wien kaufte ihm seine Stücke, die oft über hundert Aufführungen erlebten, für zwei-, drei- und später vierhundert Gulden ab. Das sind nur ein paar aus vielen Fällen herausgegriffene Beispiele. Die Überschwemmung der Bühnen mit französischen Stücken, die, mangels einer Literar-Konvention, oft von sechs Übersetzern gleichzeitig ausgeboten wurden, hielt die Preise für Theaterware außerordentlich niedrig. Dieser ausländische Import erregte darum auch zuerst den Unwillen der deutschen Autoren und ließ sie auf Sicherung ihrer Interessen denken. Man forderte Regelung durch Gesetze, da der Artikel 18 der Bundesakte von 1815 des Gegenstands mit keinem Worte gedachte. Doch erst im Jahre 1835 wurde durch eine Entscheidung des preußischen Obertribunals die Gesetzgebungsmaschine angestoßen. Diese Entscheidung hatte dem Autor eines noch nicht im Druck erschienenen Dramas die Befugnis zugesprochen, jede ohne seine Genehmigung erfolgte Aufführung, unter Geltendmachung eines Entschädigungsanspruchs für die Zuwiderhandlung, zu verhindern. Eine Bundesratskommission sprach sich ein Jahr später in ähnlichem Sinne aus. So kam das Gesetz vom 11. März 1837 zustande, das in Preußen die Aufführung aller nicht durch Druck veröffentlichten dramatischen und musikalischen Werke von der Genehmigung der Urheber abhängig machte und das gleiche Recht deren Rechtsnachfolgern noch zehn Jahre nach dem Tod des Urhebers zusprach. 1841 wurde dieses Gesetz auf das ganze Bundesgebiet ausgedehnt; wobei jedoch, wohlgemerkt, immer noch die Drucklegung eines dramatischen Werks gleichbedeutend wie eine Freigebung angesehen wurde. Erst 1846 gab Österreich eine diesen Widersinn einschränkende Bestimmung: durch den aufgedruckten Zusatz „als Manuskript gedruckt" konnte das im Buchhandel erscheinende Werk den Bühnen gegenüber geschützt werden. Und wiederum schloß sich das Bundesgebiet, aber erst 1857, dieser Bestimmung an. Das Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 gab endlich für Deutschland einen ausreichenden Schutz gegen Nachdruck und unbefugte Aufführung bis dreißig Jahre nach dem Tode der Autoren (in Österreich, das sich im ganzen den deutschen Bestimmungen anschloß, blieb es bei den zehn Jahren Schutzfrist nach dem Tode). Die inzwischen geschlossenen Literar-Konventionen sicherten dem rechtsmäßigen Erwerber, Übersetzer oder Bearbeiter ausländischer Werke den gleichen Schutz und ausländische Werke, die keiner Übertragung bedürfen, genießen den Rechtsschutz des Reichs, sofern sie in einem der Konvention angehörigen Lande hergestellt sind und dieses erkenntlich ist.

Die vielempfohlene Idee, nur die Lohnansprüche der Urheber durch das Gesetz sicher zu stellen und zu regeln, das Werk selbst aber, sobald es veröffentlicht vorliegt, als Gemeingut zu betrachten, über das dem Urheber keine Bestimmung mehr zustehe, hat bei der deutschen Gesetzgebung nicht durchdringen können. Diese Auffassung wurde von Alfred de Vigny begründet; in Deutschland

redeten ihr Albert Schäffle und Rudolf Klostermann das Wort. Man wollte eine Gesetzlage, wie sie in Sizilien versucht worden war: prinzipielle Freiheit zur Aufführung und durch einheitliches Gesetz geregelte Abgaben an die Urheber. Das italienische Gesetz von 1863 hat die wesentlichen Züge dieses Prinzips in Sicherheit gebracht; ebenso beruhen auf ihm die Aufführungsgesetze in der Schweiz, in Spanien und in Mexiko. Beiläufig sei auch bemerkt, daß Spanien jede Parodierung eines Werks verbietet. Die genannten deutschen Volkswirtschaftler bemängelten die Vertragsfreiheit der Autoren; durch übertriebene Forderungen könnten so ganze Distrikte vom „bildenden" Genuß eines Dramas ausgeschlossen bleiben. Dieser Anschauung liegt ein Idealismus zugrunde, der Lächeln erregt, wenn man die wirklichen Folgen des jetzt geltenden Rechts überschaut: außer im Falle ‚Parsifal' ist kein Verbot eines deutschen Dramatikers bekannt geworden, sein Werk, wo es immer sei, zu spielen, und kaum hat je einer solche Garantien für die künstlerische Behandlung seines Kindes gefordert, durch die Eydtkuhnen oder Lindau am Bodensee dessen „bildenden" Einflusses beraubt worden wäre. Wer Gelegenheit nimmt, an gewissen „Stadttheatern" sich Vorstellungen, z. B. von Hauptmanns ‚Webern' oder Wildenbruchs ‚Heinrich-Dramen' anzusehen, wird finden, daß unsere Dramatiker ausschließlich die im Geldwert sich ausdrückende Seite des Gesetzes zu ihren Gunsten auslegen. Unsere Gesetzgebung wird ja immer nur da ideal, wo das Ideal dem Manchestertum zustatten kommt. „Es ist wohl zu beachten", sagt Albert Schäffle, „daß man Patent- und Autorrechte durch Nationalbelohnungen zu ersetzen vorgeschlagen hat, aus keinem anderen Grunde als deshalb, damit die großen Originalschöpfungen rascher Gemeingut werden". So hat das Erfinder- und Patentrecht nur kurze Schutzfristen erhalten, weil man den sozialen Wert dieser Produktion und das Mitrecht aller Vorschaffenden und auf anderen Gebieten die Mittel Bereitenden geltend machte. Die dramatischen Dichter, obwohl auch sie wahrlich nicht allzu selten die Früchte der Arbeit ihrer „Vorschaffenden" verwerten, sind günstiger gestellt worden: die Ausdehnung der Schutzfrist auf dreißig Jahre nach dem Tode trägt ihren persönlichen Interessen, mehr als nach obigen Gesichtspunkten der kulturellen Fürsorge billig ist, Rechnung. In Österreich hat man sich darum auch mit einer Schutzfrist von zehn Jahren, in Schweden gar mit einer solchen von nur fünf Jahren nach dem Tode begnügen müssen. Die Entstehung eines dramatischen Werks und der Tod seines Autors können unter Umständen zeitlich so weit auseinanderliegen oder auch so knapp zusammenfallen, daß die Gesetzesbestimmung in dieser Form nicht glücklich genannt werden kann; richtiger erscheint das in Italien geltende Gesetz, nach welchem eine Schutzfrist von achtzig Jahren, vom Tage der ersten Aufführung an gerechnet, gewährt ist. Das kann als eine rationelle Lösung der Frage gelten.

Das dem modernen Wirtschaftsleben eingeordnete Theater mußte natürlich

eine möglichst zeitige und bedingungslose Freigebung der dramatischen Produktion anstreben: es wollte die Bühnenaufführung im rechtlichen Sinne als eine „Neuschöpfung" betrachtet wissen, zu der der Dramatiker nur einen Bruchteil beitrage, an der er also auch nur einen verhältnismäßigen Rechtsanspruch habe. Dafür führte man sogar Lessing ins Treffen, weil er gelehrt habe, der Schauspieler müsse zuweilen für den Dichter denken. „Jedermann kann es nicht nur empfangend genießen, sondern auch schaffend benutzen", meint Otto Friedrich Gierke vom gedruckten Bühnenwerk, darum sollte es im Interesse der Volkserziehung den schaffenden Kräften ohne Einschränkung überwiesen werden. Die Theorie der Neuschöpfung des Dramas durch die Bühne läßt sich bis zu diesem Maße freilich nicht verteidigen, noch weniger aber zu weitgehende Ansprüche des Dichters auf die Erträgnisse der Aufführung. Auf eine stichhaltige Formel wird der beiderseitige Anspruch, der des Autors und der des Theaters, schwer zu bringen sein, da die wirtschaftlichen Faktoren, die beim Zustandekommen einer Bühnendarstellung mitwirken, von Fall zu Fall ungeheueren Schwankungen unterliegen. Das erschwert jede Gesetzgebung. Billigerweise hat der Autor, der das Produktionswerkzeug nicht mitliefert, die Rente, die diesem notwendig zufallen muß, von seinem Anspruch abzuziehen, ebenso die Arbeitsvergütung an die darstellenden Künstler. Man hat doch in Anrechnung zu bringen, daß ein großstädtisches Theater zunächst gewöhnlich ein Anlagekapital von zwei bis fünf Millionen Mark zu verzinsen hat. Über alle Billigkeit hinaus hat die Gesetzgebung aber oft den Autorenanteil auffallend niedrig bemessen, zumal wenn sie politische Gründe dabei im Auge hatte. In der Schweiz gewährt sie dem Autor nur zwei Prozent der Bruttoeinnahme vom gedruckten Werk und motiviert das bezeichnenderweise damit, „daß die Schweiz zu wenig einheimische Talente habe"; also — denn so muß man doch lesen — auf möglichst billige Einfuhr vom Ausland angewiesen sei. Einer der Schweizer Kantone lehnte das Konkordat zum Schutze des geistigen Eigentums überhaupt ab mit folgender Motivierung: que n'ayant jamais eu d'imprimerie et ésperant bien n'en avoir jamais, le concordat proposé ne pourrait pas le concerner. Auch Rußland hielt sich das ganze Jahrhundert hindurch auf ähnlichem Standpunkt; der Schutz der ausländischen Autorrechte wurde versagt, weil man im Interesse der Volksbildung die Einfuhr der westeuropäischen Kulturerzeugnisse nicht erschweren wollte. Bis vor kurzem gab es für die russischen Bühnen überhaupt noch keinen Honorierungszwang; nur die Hoftheater zahlten anstandshalber drei bis zehn Prozent Tantieme.

So lange an den deutschen Bühnen diese Verhältnisse der privaten Regelung überlassen waren, bildeten sich in den Jahren der Theaterleidenschaft auch einige billige Gewohnheitsrechte heraus; die Zeitungen übten dabei einen Druck, der dem Anstandsgefühl bisweilen noch ein wenig nachhalf. So setzte sich an den besseren Privattheatern mählich der Brauch fest, dem Autor

eines zugkräftigen Werks außer dem einmal gezahlten Honorar die zehnte Vorstellung zum „Benefiz“ zu geben; d. h. der Dichter empfing von der Einnahme dieser Vorstellung die Hälfte, nachdem vorher die Tageskosten in Abzug gebracht waren. (Die übliche Form auch der Benefize für die Darsteller, die sie als Gratifikation zu ihren Gehältern empfingen; wobei nur der sehr schwankende Begriff der „Tageskosten“ der Leitung recht oft das Mittel bot, diese Gratifikationen auf ein Minimum herabzudrücken.) Besonders kulante Direktionen gaben den Dichtern schon die sechste Vorstellung als Benefiz. Am Hamburger Thaliatheater galt von 1843 ab als Regel, daß der Dichter die halbe Einnahme von der achten, der zwanzigsten, der dreißigsten usf. Vorstellung empfing. Da die Hoftheater diesem Brauch gewöhnlich nicht folgten, sondern höchstens von Fall zu Fall sich bewogen sahen, dem Dichter eines besonders erfolgreichen Stückes ein nachträgliches Ehrenhonorar oder „Douceur“, wie Ramler es nannte, zukommen zu lassen, da ferner dadurch der Almosencharakter, der der ganzen Behandlung dieser Frage anhaftete, noch schroffer hervortrat, wandte sich die öffentliche Stimmung mit weitgehenden Forderungen zunächst an die Hof- und die vom Staat subventionierten Theater.

Berlin bezahlte anfangs der vierziger Jahre für ein den Abend füllendes Stück gemeinhin sechzig Friedrichsd'or ein für allemal; das war auch an den größeren Privatbühnen das durchschnittlich übliche Honorar. Raupach bezog von der Berliner Intendanz ein festes Gehalt als Theaterdichter von 600 Talern und genanntes Honorar für jedes neue Stück. Den Anforderungen der Zeit entgegenzukommen, vereinbarte Küstner 1844 mit dem Burgtheaterdirektor Holbein einen Modus, der den Autoren zunächst die Wahl freistellte, ob sie ein festes Honorar oder Tantiemen beziehen wollten. Man einigte sich dann auf folgende Tantiementabelle für Opern und Schauspiele:

10	Prozent	der	Bruttoeinnahme	für	Ganze (den Abend füllende) Stücke
6	„	„	„	„	Dreiviertelstücke
3	„	„	„	„	Vor- und Nachspiele
$4\frac{1}{2}$	„	„	„	„	Halbe Stücke
3	„	„	„	„	Drittelstücke.

Bei Opern fielen die Tantiemen zu zwei Dritteln an den Komponisten, zu einem Drittel an den Textdichter. Dem preußischen Ministerium mißfiel jedoch die zu hohe Honorierung der Opern, die, wie es begründete, an sich schon unverhältnismäßig höheren Aufwand nötig machten, und Küstner mußte drei Jahre später für die Oper eine reduzierte Tabelle aufstellen, die auch von Wien angenommen wurde (ungefähr ein Drittel weniger). Auch fiel die Verteilung der Tantiemen zwischen Komponisten und Textdichter fort; der Komponist galt als der alleinige Autor und hatte sich mit seinem Librettisten privatim auseinanderzusetzen. Bemerkenswert für die zeitliche Auffassung ist

auch, daß für die Aufführungen auf den Schloßtheatern in Potsdam und Charlottenburg keine Tantiemen gezahlt wurden, weil die Stücke dort keine Einnahmen erzielten. Die Autoren hatten keinen Anspruch auf bestimmte Termine der Aufführungen, auf Regelungen der Wiederholungen, auch stand ihnen kein Recht zu, bei der Besetzung Vorschriften zu machen; lauter Dinge, die sie erst viel später sich erkämpften. Sie hatten überhaupt keine Rechte außer ihren materiellen Ansprüchen und nur der Rekurs an die Hausministerien blieb ihnen als letztes Mittel.

Küstner wollte mit seiner Tantiemenordnung auch auf diesem Gebiete der reformierende Wohltäter sein und auch hier traf ihn das Geschick des Affen in der Fabel, der für andere die Kastanien aus dem Feuer holt. Robert Prutz flammte im Namen der liberalen Dramatiker auf: „Wäre der Rechtssinn in Deutschland so ausgebildet, wie er roh ist, man hätte dies Danaergeschenk einer aus Gnade bewilligten Tantieme mit Entrüstung zurückgewiesen, weil hier zwei Hoftheater aus höchsteigener Machtvollkommenheit auf administrativem Wege, mit Umgehung, ja Beseitigung aller wesentlichen Instanzen, Gesetzgeber und Vollstrecker in einer Person, kurzweg durch Reglement erledigen, was ein so würdiger wie dringender Gegenstand allgemeiner öffentlicher Gesetzgebung gewesen wäre". Diese Entrüstung hatte ja die bekannten guten doktrinären Gründe für sich; aber praktisch entsprach Küstners Vorgehen eigentlich aller Billigkeit und stützte sich auf das beste vorhandene Beispiel, auf das Moskauer Dekret Napoleons für das Théâtre français, das bis 1859 in Geltung blieb, von welcher Zeit ab die Comédie dann den Autoren 15 Prozent bewilligte. Küstner kostete seine Reform jährlich tatsächlich an zweitausend Taler mehr. Dennoch folgten nach und nach (zuerst München) alle Hoftheater und auch die Privattheater mußten wohl oder übel zum Tantiemen-Modus übergehen. Klagten die Stadttheater zunächst, daß sie, obwohl der reichen Subventionen der Hoftheater entbehrend, den Dichtern so hohen Tribut zahlen müßten, so haben sie dann später, als der Wettbewerb mit den Hoftheatern möglich war, die Tantiementabelle der Kartelle stets nach Kräften überboten.

Andere Stimmen bemängelten Küstners Reform, weil sie nur der Birch-Pfeiffer, Raupach und Genossen zugute käme, ein großes und echtes Kunstwerk aber schlecht dabei fahren müsse. Dagegen war einzuwenden, daß ja der Modus freistand, nach dem der Dichter auch ein festes Honorar fordern konnte. Am köstlichsten aber dementierte Heinrich Laube seinen jungdeutschen Gesinnungsgenossen Prutz, als er, 1877, den schlechten Geschäftsgang des Wiener Stadttheaters der unglücklichen Literar-Konvention in die Schuhe schob, durch die die Ansprüche der Autoren ins Unerschwingliche gewachsen seien. So riß die freie wirtschaftliche Entwicklung das Theater abermals ein Stück weiter mit auf ihre Bahn und erschwerte ihm dadurch ohne Frage seine künstlerischen Aufgaben. Die Dämme, die der Bühnenverein der Preistreiberei

von Zeit zu Zeit zu ziehen versuchte, verfielen der Ächtung in aller Öffentlichkeit, weil man dadurch den Ertrag der freiesten geistigen Arbeit geschmälert zu sehen meinte oder vorgab. So noch im Jahre 1894, wo eine neue Tantiemen-Tabelle des Bühnenvereins den heftigsten Protest der gesamten deutschen Autorschaft veranlaßte. Und wieder ist es auch hier der Zwischenhandel der Theateragenturen, der, wo Konkurrenzbühnen in Frage kommen, durch schamlose Ausbeutung der Bedürfnisfrage die Lauterkeit des Autorenstandes recht erheblich kompromittiert. Der Theaterdichter sollte mit vollem Recht die würdige Belohnung seiner Arbeit fordern, aber doch auch an der Gesundung des Theaterbetriebs in hohem Grade interessiert sein. Die Einmischung des Zwischenhandels trägt ferner die Schuld daran, daß, ähnlich wie der deutsche Bühnenverein und die Bühnengenossenschaft, auch die 1871 gegründete deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten (mit Sitz in Leipzig) immer nur einen kleinen Teil der Produzenten für sich gewann, während gerade die Großindustriellen der Theaterliteratur sich abseits und bei den vorteilhafter spekulierenden Agenten hielten.

Die Entwicklung der wirtschaftlichen Organisation des Theaters, wie sie hier zu schildern versucht worden ist, zeigt, wie kaum anders zu erwarten war, ein schrittweises Abweichen von den kulturellen Aufgaben, die dereinst dem „Nationaltheater" zugewiesen worden waren. Was von seiten des Staates fernerhin geschah, hemmend in diesen Prozeß der Entwicklung zur vollen Gewerbefreiheit einzugreifen, trägt mehr oder minder den Charakter verfehlter, weil verspäteter Maßnahmen. Versuchte man, offenbar gewordene Schäden auszubessern, oder den Verwaltungen, namentlich der Hoftheater, bestimmtere künstlerische Verpflichtungen aufzuerlegen, so eiferten anderseits die Anhänger des freigewerblichen Prinzips gegen jedes Einmischen solcher Art des Staates. Der Widerspruch, der in Deutschland hierbei nicht selten zutage trat, zeigte so recht, wie unreif der Liberalismus wirtschaftliche, politische und kulturelle Ziele durcheinander warf: bald sprach man jeglicher freien wirtschaftlichen Regung im Theaterleben das Wort, bald forderte aber auch die Demokratie die Verstaatlichung der Bühne. Schon, daß diese Forderung von liberaler Seite kam, war für die Regierungen Grund genug, sich ihr zu versagen. Schließlich haben jedoch alle Regierungen den einmal gemachten Fehler, das Theater der freien Wirtschaft preisgegeben zu haben, teuer bezahlen müssen. Abgesehen von den Ansprüchen der Fürstenhöfe auf den gewohnten Glanz theatralischer Unterhaltungen, hat mehr oder minder auch überall — und in Frankreich und Italien ebenso wie in Deutschland — das Interesse für öffentliche, trotz alledem immer anwachsende künstlerische Kultur den Regierungen den Zwang auferlegt, wenigstens den Haupttheatern einen gewissen Grad nationaler Würde durch wirtschaftliche Unterstützung zu schaffen. Geld und durch Geld bewirkter Luxus mußte die Folgen des Mangels an

Einsicht verdecken, wodurch in entscheidender Stunde diese Kultur preisgegeben worden war. Nachstehende Tabelle gibt die Subventionsverhältnisse von Deutschland, Frankreich und Italien vom Jahre 1851. Zählt man die Unterstützungssummen der deutschen Hoftheater zusammen, ergibt sich ein für unser Land relativ sehr günstiges Resultat. Deutschlands Dezentralisation war hier ein in die Augen springender Vorteil; die große Anzahl der, äußerlich wenigstens, meist würdig geführten Bühnen fiel dem Besucher unseres Landes auch immer als ein Vorzug unserer Theaterkultur auf. Es sei hier an Lewes erinnert, der um dieser vielen guten Mitteltheater willen der deutschen Bühne ein hohes Lob gesungen hat.

Paris empfing für die große Oper, die Comédie française, das Odéon und für die Opéra comique		Mk. 1008000
Wien für Oper und Burgtheater		„ 498000
Berlin für Oper und Schauspielhaus		„ 420000
Italien zahlte für		
die Oper in Neapel	Mk. 220000	
die Skala in Mailand	„ 80000	
Verona	„ 48000	
Florenz	„ 40000	„ 388000
München empfing für das Hoftheater		„ 267420
Dresden „ „ „ „		„ 240000
Hannover „ „ „ „		„ 220000
Kassel „ „ „ „		„ 180000
Karlsruhe „ „ „ „		„ 171430
Mannheim „ „ „ „		„ 70000

Trotzdem eine große Anzahl deutscher Hoftheater, wie Darmstadt, Weimar, Dessau, Gotha u. a. hier nicht aufgeführt sind, wird man die Subventionssumme der angeführten Bühnen — nämlich 2285000 Mark — für Deutschland, das 1851 eben erst seine moderne wirtschaftliche Entwicklung antrat, ganz außerordentlich nennen müssen. Unser Land hat also von 1810 ab gerechnet, in 40 Jahren ungefähr hundert Millionen für seine Theaterkultur, zum allergrößten Teile vermöge der Steuerkraft seines Volkes, aufgebracht. Wirft sich da nicht wiederum die Frage, und nun in einer neuen Beleuchtung auf, ob es nicht auch fähig gewesen wäre, eine wirkliche nationale Bühne aus sich selbst heraus, auf einer durch gesunde Gesetzgebung festgegründeten Basis zu schaffen?

Doch stellt sich diesen günstigen Schlüssen für die Bereitschaft unserer Fürsten und Staaten ein einschränkender Umstand entgegen: die hohen Subventionen bedeuteten bei uns keinen Überschuß an künstlerischer Kraft, sie entsprangen eher einem auffälligen Notstand. An den vier Pariser Bühnen beispielsweise flossen zu der Million Mark Subvention, die sie empfingen,

2400000 Mark Einnahmen aus dem Publikum; so hatte man also gesamt 3400000 Mark zu verausgaben. An den meisten deutschen Bühnen aber erreichten um die Mitte des Jahrhunderts die aus dem Publikum fließenden Einnahmen überhaupt nur sehr selten die Höhe der Subvention und an ganz wenigen überstiegen sie sie um ein Geringes. Zieht man dann noch in Rechnung, was in Deutschland an den Hoftheatern der Bureaukratismus verschlang, so bleibt der für rein künstlerische Zwecke verfügbare Fonds, den diese Theater aufwenden konnten, an Paris gemessen, doch wieder ein ziemlich mäßiger. Die königlichen Theater in Berlin zählten im Jahre 1851 vom Intendanten abwärts bis zu den Kassen sechsunddreißig Beamte; dann erst kam das Heer der Billetteure, des technischen Personals, der Arbeiter usw. mit 288 Köpfen, — und dann erst das künstlerische Personal.

Die höheren Einnahmen der Pariser Theater hatten freilich auch weit höhere Theaterpreise zur Unterlage; das spricht zunächst dafür, daß dort das Theater schon in weit höherem Grade als bei uns seinen plutokratischen Charakter angenommen hatte, während das deutsche diesem erst entgegenwuchs. Folgende Tabelle mag den erheblichen Unterschied in den verschiedenen Kulturzentren aufweisen zwischen den üblichen Theaterpreisen für annähernd das gleiche Genre der Darbietung. Es kostete 1851:

Ein Parkettsitz	in St. Petersburg (Italienische Oper)	Mk.	25,60
„ „	in der Londoner Italienischen Oper .	„	21,60
„ „	in der Pariser Großen Oper	„	9,60
„ „	im Theater an der Wien	„	5,20
„ „	im Wiener Operntheater	„	4,20
„ „	in der Berliner Oper	„	3,00
„ „	im Hamburger Stadttheater	„	2,70.

Auch in Deutschland wurden die Preise wohl bei außerordentlichen Gelegenheiten zuweilen einmal auf das Doppelte erhöht; im wesentlichen aber blieben sie auf dem angegebenen Niveau bis etwa zum Ende der in Frage stehenden Periode, also bis nach dem Jahre 1870. Von da ab erst stiegen sie im Durchschnitt ungefähr auf das Doppelte. Als Pollini das Hamburger Stadttheater übernahm, waren die Abonnementspreise gegen das Jahr 1827 vervierfacht. Da nun umgekehrt gerade in diesen vierzig Jahren die soziale Bedeutung des vierten Standes in beständigem Anwachsen war, zeigt sich, daß die Bühne sich in ausgesprochen antisozialen Formen entwickelte; sie neigte immer ausschließlicher dem plutokratischen Charakter zu. Und diese Tendenz sehen wir namentlich in den Jahrzehnten des wirtschaftlichen Aufschwungs, von Anfang der fünfziger bis Mitte oder gar Ende der achtziger Jahre, dann in schärfster Form sich ausprägen.

Wenn das Theater seiner sozialen Bestimmung zuzuführen in diesem Zeitraum irgend etwas geschah, trug der Versuch immer den Charakter eines

Almosens, das man dem Volk zu verabreichen für klug hielt. Zwar kam es nicht zu dem von Gottschall vorgeschlagenen wöchentlichen Freitheater, aber die Hof- und größeren Stadttheater gaben allmählich wenigstens von Zeit zu Zeit sogenannte Volksvorstellungen, in der Regel Klassikeraufführungen, zu ermäßigten Preisen. Holbein hatte den Gedanken dazu in Wien schon 1848 angeregt. Unter der Maske sozialer Pflichterfüllung fiel man dann bald, an den Stadttheatern zuerst, auf die Nachmittagvorstellungen an den Sonntagen, zu denen man wieder, das Volk zu bilden, die Klassiker heranzog. In unsinnigen Kürzungen, wegen der beschränkten Nachmittagsstunden, in liederlichster Vorbereitung, in zweiter Besetzung sind so einige dreißig Jahre hindurch dem Mittelstand und dem avancierten Proletariat die dichterischen Werke, die Kleinodien menschlicher Kultur verhandelt und verschandelt worden. Bei oberflächlichen Volksbeglückern hat diese Einrichtung jedoch immer viel Anklang gefunden; die Erfahrung aber hat gelehrt, daß es kein sichereres Mittel gab, den bildenden Wert der Klassiker hinunterzuziehen, die klassischen Dramen in Mißkredit zu bringen als eine minderwertige Ware, die der Snobismus der Vornehmen nun mit Berechtigung zurückweisen zu dürfen glaubte. Die der gute Geschmack auch wirklich ablehnen mußte, weil schließlich durch diese Mißhandlung der edelsten Gebilde, von überbürdeten Darstellern, unter den Beschwerden der Verdauung, hastig von halb vier bis sechs heruntergeleiert, allen Klassikervorstellungen der deutschen Bühne geradezu ein Odium der Langeweile und der Karikatur angeheftet worden war. Erst in den letzten zwanzig Jahren ist man allmählich daran gegangen, für das Volk besondere Theater auf dramaturgisch anständiger und literarisch gesunder Basis zu errichten. Wie überhaupt erst die letzten zwei Jahrzehnte wieder einige erfreuliche Anläufe zeigen, die Anarchie wirtschaftlichen Wettjagd zu besiegen, zumal auch eigentlich dann erst wieder frische dichterische Kraft wie Frühlingssaft ins alte Holz schoß.

X.

Die Epigonen.

Der Betrachtung der dramatischen Dichtung aus dem Zeitraum von 1830 bis 1870 ist mit gutem Bedacht die Schilderung der wirtschaftlichen Entwicklung des Theaters während der gleichen Zeitstrecke vorangestellt worden; wir haben so gleich den Maßstab zur Hand, die ideelle und praktische Bedeutsamkeit des Geleisteten und Erstrebten aller gegebenen Wirklichkeit gegenüber bewerten zu können. Die Psychologie der wirklichen Dichter dieses Zeitraums ist gar nicht festzustellen, wenn nicht die des Publikums und die wirtschaftliche des Theaters daneben gesehen und in Rechnung gestellt wird.

Die Überschrift „Epigonen" für die Gruppe der Talente, die in dieser Übergangszeit des deutschen Lebens zum modernen Staat um die Bühnendichtung sich bemühte, entspricht der literargeschichtlich geübten Praxis und soll kein verallgemeinerndes Urteil ausdrücken. Ein gutes Teil der dramatischen Produktion dieser Zeit war allerdings epigonenhaft: sei es, daß die Dichter den ethischen Gehalt und die Kunstform des klassischen Dramas, trotz der merklichen Abwandlung des Zeitgeistes, trotz des immer merkantiler werdenden Charakters der Bühne, aufrecht zu erhalten suchten, sei es, daß man Kompromisse schloß, dem Theater eine Scheinkultur zu erhalten, die so aussah, als ob der Bühne nach wie vor die Schaffung neuer sittlicher Werte gelingen könne. Die Differenzen, die sich bei solchem Bestreben zwischen Idee und wirklicher Beschaffenheit der Schaubühne herausstellten, mußten, wenn irgendwie der Boden der Wirklichkeit verlassen wurde, mehr oder minder zu einem Pathos der Phrase, wohl selbst zu innerer Verlogenheit führen, oder jene Abwendung von der lebendigen Bühne bewirken, deren Produkte man „Buchdramen" zu nennen sich gewöhnt hat. Mit der Bezeichnung „Buchdrama" scheint sich in der Regel eine gerechte Kritik aussprechen zu wollen und man prüft selten, ob ein solches Buchdrama nicht wirklich gibt und vor allem will, was das Theater leisten sollte aber nicht leisten kann, weil es nicht in einem wirklichen Kulturboden wurzelt, sondern der Vergnügungssucht der Massen ausgeliefert ist. Und leider nicht einmal der der Massen, sondern mehr und mehr der einer gesellschaftlichen

Kaste, der an sittlicher Produktivität nur insofern noch gelegen ist, als diese ihr Herrschaft und Besitztum gewährleistet und doch der schimmernden Politur sozialer Tugend nicht ganz entbehrt. Wenn die Bühnenkunst, in dem Gesamtbegriff, wie wir sie verstehen, dem schöpferischen Gedanken der Zeit so unbeholfen nachhinkt, so entartet ist, wie die des gewerblichen Theaters im modernen Europa, dann kann der geringschätzige Begriff „Buchdrama" immer noch einen hohen Ehrentitel bedeuten. Als Buchdramen galten in Frankreich, trotz der freilich mehr demonstrativen als überzeugenden Erfolge von ‚Hernani' und ‚Ruy Blas', die Dramen Victor Hugos; und doch war Hugo der gründlichste Reformator des französischen Dramas im neunzehnten Jahrhundert: neben der freien, von Shakespeare gelernten Behandlung des Aufbaus, die man in Frankreich Romantik nannte und die die erstarrte klassische Formel des alten Dramas des siebzehnten Jahrhunderts endgültig zerbrach, führte er den sozialen Charakter im Drama weiterer Ausbreitung entgegen. Als Buchdramen hat man bei uns jahrzehntelang Friedrich Hebbels gigantische Würfe behandelt und beiseite geschoben; ebenso Grillparzers Dramen, sowie überhaupt die Schöpfungen derer, die mit dem entstellten Charakter der Schaubühne nicht paktieren wollten und in diesem Sinne eben keine auf ihr eigenes Kulturideal vom Theater verzichtende Epigonen sein wollten. Die Miene, sich der epigonischen Schwäche zu entreißen, haben sich freilich viele gegeben, — mit lautester Emphase die Jungdeutschen —; aber immer werden wir zu prüfen haben, wieviel Vermögen dieser lauten Tapferkeit beigesellt war.

„Wollten die Hoftheaterintendanten unsere Stücke nicht geben, nun wartet nur, die Revolution wird euch schon lehren, was ihr der jungen deutschen Literatur schuldig seid", so, meinte Robert Prutz, habe das junge Geschlecht vor 1848 gedacht; „das fischblütige Publikum sollte erst durch große politische Ereignisse erwärmt werden, . . . bis ein jugendlich empfängliches Parterre, das tags die Klubs und Kammerdebatten besuchte, herangezogen wäre". Bis dahin hatte freilich jeder, dem es um das lebendige Theater zu tun war, an sich halten oder für das, was er sagen wollte, eine Verkleidung suchen müssen, um die freiheitliche Kontrebande den Argusaugen der Obrigkeiten zu verhüllen. Wer das nicht tun wollte, konnte nicht wohl anders, denn als Winkelried auf dem Schlachtfeld der Geister enden.

Der Ruhm eines solchen Heroismus ward in der Schätzung des damaligen Zeitgeists in vollem Maße einer Erscheinung zuteil, die in gewissem Sinne eine ähnliche Rolle spielen wollte wie Victor Hugo in Frankreich und die, wie dieser, auch nur auf der Schwelle einer gärenden neuen Zeit möglich war: Christian Dietrich Grabbe.

Dem der Hegelischen Dressur entlaufenen Dichter und Denkergeschlecht war im allgemeinen ein tiefer Haß gegen die Weltlüge, gegen die soziale und politische Jämmerlichkeit der Zeit und deren philosophische Überstiegenheit eigen.

Bei Grabbe gesellte sich diesen Empfindungen ein krankhafter, an Größenwahn grenzender Ehrgeiz. Daß er hoch hinaus gewollt hat, macht ihn zu einer der interessantesten Erscheinung der deutschen Literatur; und noch heute begegnet man der Klage um seinen an der Stumpfheit der Zeit zerbrochenen Genius. Im Grunde aber war dieser Zuchtmeisterssohn aus Detmold eine zwar genial beanlagte, aber auch unglückliche und gefährliche Natur. Gefährlich, weil dieses kraftgenialische Gebahren, dieser „Qualm des erhitzten Verstandes", wie Emil Kuh sein Wesen treffend bezeichnet, in der gärenden Zeit, die diesen Caliban der Dichtkunst geworfen hat, geeignet war, vollends alles Maß zu verrücken und den Zusammenhang mit der Natur, den die Kunst, auch wenn sie eines neuen Geistes Verkünderin werden will, nicht entbehren kann, zu zerstören. Die Absurdität hat zwar in manchen Kunstarten ein — wenn auch bedingtes — Recht und kann sich zuweilen mit einer raffinierten Schönheit umkleiden, deren Reiz nur dem Philister entgeht oder zuwider ist: nur dem Drama gegenüber hat die Absurdität kein Recht; sie behält ihm gegenüber wenigstens nie recht. Es gibt in der ganzen Weltliteratur, in der Geschichte der Bühne, kein absurdes Drama, keines, das je „gelebt" hätte. Schon die Verschrobenheit und die Übertreibungen der Gefühlsphantastik der Romantiker hatte den poetischen Boden bedenklich verseucht und den dramatischen durch Experimente verdorben; es fehlte nur noch diese krampfhaft emporgeschraubte, in einen Veitstanz der Gedanken umschlagende Geistigkeit, wie sie uns im ‚Herzog von Gothland' entgegentritt, um die Karikatur einer dramatischen Poesie zu vollenden. Nicht minder folgenschwer und beklagenswert waren dem überhaupt möglichen Theater gegenüber die formalen Übertreibungen Grabbes. Bei keiner anderen Nation hat der Hang zum Überschreiten aller durch die dramatische Absicht selbst gezogenen Grenzen sich so unselig entwickelt wie zeitweise bei uns; und zwar trat dieser Hang immer gerade dann in Erscheinung, wenn das lebendige Theater sich noch gar nicht aufgerafft hatte, nur erst das gediegene Erbe der Väter zu erwerben und in Tat umzusetzen. Grabbe hat darin das Stärkste geleistet.

Wie weit er dafür verantwortlich gemacht werden kann, — da es ausgesprochen in seiner Absicht lag, die stümpernden Vorgänger, Schiller, ja selbst Shakespeare zu übertrumpfen —, wie weit er hierbei von seiner pathologisch getrübten Natur gestoßen wurde, kann füglich auf sich beruhen, da man zu seiner Zeit und noch lange nachher nicht zu der Objektivität gelangte, den Dichter uud sein Werk psychologisch zu betrachten, vielmehr das geniale Moment fast lediglich in der Tendenz suchte. Hält man daneben nun die Macht der großen Begabung, die im einzelnen unverkennbar ist, der man sich noch heute schwer entziehen kann, so wird es begreiflich, daß eine solche Erscheinung für die künstlerische Bildung eine Gefahr bedeutete, von der einer reifen Führung so bedürftigen Schaubühne ganz zu schweigen. Diese zuchtlose Überspanntheit

verheerte das Ethos der klassischen Kulturepoche ganz ähnlich wie der zersetzende Einfluß eines Börne und rückte an die Stelle des großen, von Leidenschaften bewegten Menschheitbildes die Zerrbilder pathologischer Naturen, die mit sittlichem Maß gar nicht mehr gemessen werden können. Daß es pathologische Charaktere gibt, die mit vollem Recht im Mittelpunkt auch des Dramas stehen können, braucht nach Shakespeare nicht mehr bewiesen zu werden; die hatte auch das antike Theater schon gekannt, das einen tollwütigen, unter den Viehherden seiner Mordlust fröhnenden Ajax auf die Szene führte. Das wesentliche ist nur, daß der erkrankte Charakter — hat doch jede Leidenschaft sogar ihre pathologische Seite! — im engsten Zusammenhang mit der sittlichen Bedeutsamkeit des aufgerollten Problems bleibt; an bloßem Delirien sich zu ergötzen, hat ein reifer Dramatiker seinem Publikum nie zugemutet. Bei Grabbe findet sich zumeist, was Kleist zu Unrecht vorgeworfen worden: die Verwirrung des Gefühls; aus Lust am Chaos, aus der Laune des — meist nicht nur geistigen — Rausches. Er ist der dichterische Prophet eines Anarchismus, der weder im Sittlichen, noch im Philosophischen, noch endlich in der Natur ein Zentrum seiner schrankenlosen Willkür anerkennt. Seine leitenden Charaktere schweben durchaus im Element des Abstrakten; sie gleichen explodierenden Feuerwerkskörpern am nächtlichen Himmel, deren Wesenheit in der Luft verpafft. Wir staunen sie als künstliche Phänomene an, die uns wohl sinnlich fesseln, deren Ursächlichkeit uns aber nur ein Lächeln entlockt. Zuweilen läßt der Gehirnparoxismus ihn los und die dann hervorquellende Empfindung der menschlich-natürlichen Seele gibt schmerzlich Zeugnis von der Mißhandlung, die sie in seinem Werk sonst unter dem Druck einer steten Überspannung erleiden muß. So kommt zwar nie ein ästhetisch erfreulicher Gesamteindruck zustande, wohl aber häufig, angesichts dieser Oasen poetischer Innerlichkeit, eine von Mitleid überherrschte Erschütterung. Grabbe hat in ‚Marius und Sulla‘, in ‚Hannibal‘, namentlich aber in ‚Heinrich VI.‘ Bilder und sogar Szenen, die seinen Ehrgeiz, Schiller und Shakespeare zu übertreffen, gerechtfertigt erscheinen lassen könnten, wenn es nicht eben die ihm durchaus versagte Fähigkeit wäre, die den großen Dramatiker ausmacht: das Einzelne in der Harmonie einer höheren Weltordnung aufzuzeigen.

Bis zur Lösung dieser Aufgabe drang Grabbe nie vor; sie trat offenbar gar nicht in sein Bewußtsein, das zu einer ruhigen Kontemplation nicht zusammenfließen wollte. Darum scheiterte er auch am kläglichsten, wo er bedeutsamen Problemen, wie sie sich in den mythisch-poetischen Fabelwesen eines Don Juan, eines Faust dem Bewußtsein der Völker verkörpert haben, die Lösung suchte. Es entging ihm ganz, daß diese beiden Gestalten eigentlich die durch verschiedenartige Rassentemperamente bedingte künstlerische Vorstellung eines und desselben Problems sind: der Mensch der unendlichen inneren Anlage im Konflikt mit der gesellschaftlichen, also vornehmlich auch mit der kirchlichen Moral.

So kam er zu der Absurdität, die beiden, Faust und Don Juan, in eine dramatische Parallele zu stellen, wo sie alle metaphysisch-typische Bedeutung einbüßen und zu fratzenhaften Drahtpuppen werden, die ihren Schöpfer eher als einen armseligen Scholastiker des dualistischen Mittelalters, denn als ein seiner Zeit vorausleuchtendes Genie erkennen lassen. Ebenso unreif als Organismus ist der ‚Napoleon‘: der durch Kalenderanekdoten charakterisierte Kaiser ist ein nur grotesker Held, der unerträglich wäre, wenn das wetterleuchtende Hirn des Dichters nicht eine Reihe episodischer Geschichts- und Milieubilder in ausgezeichneter Plastik um ihn herum hervorzuzaubern vermocht hätte. Der geschichtlichen Situation gegenüber hat Grabbe überhaupt oft die Momente höchster dichterischer Kraft; da wird sein Geist zuweilen sibyllinisch hellsichtig. Sein skeptischer Verstand greift da ohne Sentimentalität zu, ohne das zu jener Zeit im Hegelischen Sinne oft betonte Vorurteil, das eine lenkende sittliche Gerechtigkeit voraussetzt, zu teilen. Er hält sich da ganz an das nackte realistische Motiv und steigert dieses oft zu gewaltiger Wirkung. Hierin überragt er Viktor Hugo, der im ‚Cromwell‘ ähnliches versucht hat, bei weitem und steht als ein einsamer Deuter der Realpolitik in seiner Zeit. Die beiden Hohenstaufendramen sind reich an charakteristischen Schönheiten fast Shakespearescher Prägung und trotz der mangelnden formalen Bewältigung des Stoffes, die aus tausend und einem Grunde freilich nie einem Dichter glücken wird, muß ihnen als dramatisierten Geschichtsbildern der Preis vor allen ähnlichen Versuchen des Jahrhunderts zugesprochen werden.

Der lebendigen Bühne hat Grabbe zu seiner Zeit nichts geben und das Theater späterer Epochen hat von ihm dauernd nichts retten können, obwohl es an Versuchen, ihn bühnenfähig zu machen, nicht gefehlt hat. Je mehr die Gebärde der Größe, die er geflissentlich zur Schau trägt, besticht, desto mehr enttäuscht, wenn sein Werk in Leben umgesetzt wird, die innere Hohlheit dieses „Weltpathos“. Geht man aber dem psychologischen Problem dieser Erscheinung näher auf den Grund, betrachtet man sein Wirken als Ganzes, so tritt an die Stelle des romantischen Bedauerns über ein gescheitertes großes Talent der gerechte Unwille über eine Natur, die ihre gewollte und großgezüchtete Gesetzlosigkeit uns als Genialität überordnen will. Man lese nur Grabbes ‚Shakespearo-Manie‘, um von der widerlichen Art, wie er sich jenseits aller Entwicklungsnotwendigkeit auf sein überheiztes Ich stellte, einen Begriff zu bekommen. Seine Briefe ergänzen das Bild noch: ein frecherer Zynismus, sich selbst um jeden Preis vorteilhaft in Szene zu setzen, wird in der Geschichte der deutschen Literatur nicht leicht nachzuweisen sein. Es gibt aber keine echte dichterische Größe ohne Größe des Charakters.

Als Persönlichkeit im schroffsten Gegensatz zu Grabbe steht in demselben Zeitraum Karl Immermann. Wir haben ihn als dramaturgischen Reformator betrachtet und ihn bei diesem Werk als einen Charakter seltener

Festigkeit erkannt. Der gleiche Ernst ließ ihn um den Preis des dramatischen Dichters werben, aber auch hier ohne Glück und bleibenden Erfolg. Vor seinen Zeit- und Strebensgenossen zeichnete sich Immermann durch seine geistige Energie und durch den Kern unbeirrbarer innerer Wahrhaftigkeit aus; nur mangelte ihm fast jede Originalität. In vielen Gattungen hat er sich versucht; in keiner aber vermochte er sich soweit über die Einflüsse der kulturellen Entwicklung, in der er stand, zu erheben, daß seine Objektivität oder seine Subjektivität das notwendige Maß von Stärke entwickelt hätte, wodurch die lebhaft empfangenen Impressionen zu origineller Gestaltung hätten gelangen können. Seine Kraft wurzelte im klassischen Boden der Goethe- und Schiller-Zeit und ihrer Kultur. Seine Neigungen aber und seine Phantasie nährten sich von der Romantik. Und eine dritte Welt noch zog ihn an: die des realistischen Rationalismus, aus der er Aufgaben der Zukunft abzuleiten strebte. So stritten drei Gewalten um seinen Geist, der sich keiner ausschließlich hinzugeben vermochte, aber auch keine aufgeben durfte, weil er die Verschmelzung dieser drei Gewalten als die vornehmste Forderung seiner Zeit betrachtete.

Er hat diese Dreispältigkeit seines Wesens auszugleichen, eine erstaunliche Arbeitskraft eingesetzt. Und wo ihm das einmal gelang, steht er sehr hoch und gediegen da: so in dem trefflichen Oberhof-Idyll mit seinem prachtvollen Hofschulzen, das noch heute, nachdem es für die Bauerndichtung des Jahrhunderts das Muster gegeben hat, mit der Kraft eines vollen Kunstwerks wirkt. Hier schuf er das zur Harmonie gelangte Produkt der in ihm sich mischenden Elemente. Im Bauern der germanischen Rasse, wie ihn der Westfale repräsentiert, fließen Spiegelungen jener erwähnten drei Tendenzen zur psychologischen Grundstimmung zusammen: das im Geschichtlichen wurzelnde konservative Rechtsbewußtsein, das trotzdem der Romantik zuneigt, sich gern mit mystischer Bedeutsamkeit umkleidet, und doch auch der rationalistischen Zutat demokratischer Färbung, die als sprichwörtlich gewordene Bauernschlauheit sich äußert, nicht entbehrt. Das war ein gelungener Wurf. Als aber Immermann dann das gleiche Vermögen im Drama ‚Andreas Hofer' zur Anwendung bringen wollte, zerfloß es ihm unter den Händen. Den Stoff hatte ihm sein dichterischer Instinkt schon ganz richtig gezeigt; aber unter der notwendigen Beleuchtung der politischen Handlung verblaßten ihm die naiv konzipierten Gestalten zu Schemen, die er nun nur noch rhetorisch zu beleben wußte. Da holte er Hilfe aus der romantischen Welt und suchte den mystisch-frömmelnden Zug in seinem Helden vom Iselberg zum Schlüssel des inneren Dramas zu machen, verscherzte sich aber dadurch erst recht alle Wirkung auf seine Zeit. An dieser versuchten Zusammenmischung der verschiedenen und auseinanderstrebenden Weltanschauungen scheitert das Drama Immermanns allerwegs; es empfängt dadurch stets eine innere Stillosigkeit. Zwischen realistischer und symbolisierender Zeichnung hin- und herschwankend, bei der Erfindung sich immer wieder in

den Netzen der Romantik verfangend, immer mehr die Wirkung ins Auge fassend als die straffe Konsequenz der Charaktere und der Idee, zeigt sich die epigonische Unzulänglichkeit seiner poetischen Natur. Auch ihm fehlte, oder versagte doch, zum Dramatiker die sinnliche Kraft, ein wirkliches Lebewesen auf die Beine zu stellen; und anderseits auch die von der Reflexion ungebrochene Leidenschaft, die ihn bei Schiller so lockte und ihn immer wieder zu dessen Welt hinzog.

Den herben Spott, den Platen im ‚Romantischen Ödipus‘ über Immermann ausgoß, hat dieser als Dichter vielleicht verdient; als Charakter und strebenden Geist konnten ihn die wohlgeschliffenen Pfeile Platens nicht verwunden. Die romantischen Stücke Immermanns: ‚Die Prinzen von Syrakus‘, ‚Cardenio und Celinde‘, ‚Ghismonda‘, ferner eine Reihe von Lustspielen zeigen, gleich den Anläufen Tiecks, die bekannten Schwächen der Schule auf diesem Gebiet. Mit dem ‚Trauerspiel in Tirol‘, wie der ‚Andreas Hofer‘ dann getauft wurde, mit ‚Kaiser Friedrich II.‘ und mit der Trilogie ‚Alexis‘ beschritt er den nun bald viel gepflegten Boden des Historischen Dramas. Und hier enthüllt sich auch bei ihm schon die ganze Schwäche des Epigonentums, das nicht mehr fest im Zentrum einer Weltanschauung steht und deminfolge davon auch die dichterische Bewältigung der Welt und ihrer Geschichte nicht mehr möglich ist. Von seinen zahlreichen Nachfolgern auf diesem Gebiete unterscheidet sich Immermann aber doch dadurch, daß er es wenigstens versuchte, seine Menschen aus den historischen Zuständen zu entwickeln, — statt sie, wie es die Dramatiker des liberalen Rationalismus taten, als Puppen zu schaffen, die mit rhetorischen Lappen des Zeitgeists und seiner Forderungen behängt zu werden pflegten, um so, unter dem Schein der historischen Begründung, die Kunst in den Dienst der Tendenz zu stellen.

Eine reifere Form dieses nun heraufkommenden historischen Zeitdramas hätte vielleicht der jung verstorbene Georg Büchner erreicht. Seine Tragödie ‚Dantons Tod‘ hat Kraft und Schwung der Idee und zeigt Streben nach psychologischer Vertiefung. Doch fehlt alle Sicherheit der Komposition, deren Mangel durch jugendlich-genialischen Überschwang nicht ausgeglichen wird. Mehr Geschlossenheit der Form, im Sinne der klassischen Periode, erstrebend, beschritt die gleiche Bahn der ebenfalls frühzeitig verstorbene Michel Beer. Ein wohltuender Idealismus, der sich von allen kraftgenialischen Ausbrüchen und roher Tendenz freihält, regt in ‚Struensee‘ die Schwingen; aber die Charakteristik ist unselbständig und auch unglaubwürdig, wie die ganze Behandlung des Struensee-Stoffes nur oberflächlich. Von einem Einblick in die realen Motive dieses Handels, der den sozial-staatlichen Zersetzungsprozeß an der Jahrhundertwende in einem verlockend interessanten Milieu widerspiegelt, ist wenig zu merken. Dann suchte Beer, seine Dichtung in ferne Schleier einer fremden Weltanschauung vorsichtig einhüllend, im ‚Paria‘ der sozialen

Humanitätsfrage der Zeit die künstlerische Antwort. Aber diesem ungleichen Bruder des erfolgreichen Meyerbeer, in den ästhetischen Teegesellschaften Berlins aufgewachsen, fehlte schließlich der Pulsschlag des echten Talents ebenso wie der der echten Leidenschaft; nur die soignierte Bildung eines jüdischen Freigeists legt leise, vorsichtig den Finger in die Wunden der Zeit. Solche Vorsicht grundsätzlich weit von sich weisend und aller Leisetreterei abgeneigt, sahen die der Fahne zugeschworenen Jungdeutschen im Drama ein die unmittelbarste Wirkung versprechendes Agitationsmittel. Ehrgeiz und Geschicklichkeit mußten freilich häufig genug das Talent ersetzen; einen Dichter von Haus aus suchen wir unter ihnen eigentlich vergebens.

Am redlichsten, wenn auch die Spuren angestrengten Fleißes nie ganz zu verwischen fähig, rang Karl Gutzkow um die Krone des Dramatikers. Nachdem er mit einem ‚Saul' und mit einem ‚Nero' ziemlich unglücklich debütiert hatte, warf er sich in die Pose eines dramatischen Saint-Simon: das soziale Problem — so wie es der jungdeutsche Liberalismus erfaßte — bildet den Kern der nun folgenden Familiendramen: ‚Richard Savage', ‚Werner oder Herz und Welt', ‚Ottfried', ‚Die Schule der Reichen'. Um ihrer ausgesprochenen Tendenz willen öffneten sich ihnen die Bühnen jedoch nur widerstrebend und ihre schwache Wirkung zeigte, daß dem verhärteten oder noch gleichgültigen sozialen Gewissen der Zeit dieser Art kaum beizukommen war. Das freilich immer noch romantisch verkleidete verkannte Genie in der Heldenrolle wurde, da ihm der populäre Ruhm mangelte, der Welt allmählich gleichgültig. Die Dichter suchten deshalb nach fester umrissenen Gestalten von geschichtlich beglaubigter kultureller Bedeutung. Gutzkow hat hierin die ersten glücklichen Griffe getan: es gibt kaum noch zwei Dichtungen, die den in den Köpfen der Jungdeutschen schwärmenden Geist der Zeit so treu und verhältnismäßig auch so reif zum Ausdruck bringen, wie das ‚Urbild des Tartüffe' und der dem lebenden Theater so wert gewordene ‚Uriel Acosta'. In ihrer Art sind es Meisterstücke. Psychologische Kunst muß man in ihnen nicht suchen, ja nicht einmal die Absicht zu einer solchen; „aus dem Geist und den Kämpfen der damaligen Zeit", sagt Gutzkow selbst, wollte er zu seinem Urbild die Veranlassung genommen haben. „Am Bundestage, in Österreich, in Sachsen und Preußen waren die Bücher-, Zeitungen- und Dramenverbote an der Tagesordnung. Rücksichtslos gingen die polizeilichen Maßnahmen über die Lebensinteressen der Autoren hinweg . . .": da haben wir gleich die ehrlich gegebene Motivierung für den tendenziösen Charakter dieser Schauspiele. Es ist daher beinahe müssig, die zwar absichtsvoll betonten, darum aber oft auch herzlich schief gesehenen historisch-sozialen Grundlagen dieser Stücke zu bemängeln oder der Glaubwürdigkeit der Charaktergestaltung nachzuspüren. Diese Schauspiele gaben sich eingestandenermaßen als dramatisierte Polemik. Unleugbar aber ist doch in ‚Uriel Acosta' auch ein starkes Stück Innerlichkeit des

Dichters eingeflossen. Der Herzenskonflikt war immerhin erlebt. Den Schmerz, eine geliebte Braut aufgeben zu müssen, hatte Gutzkow schon in der Novelle ‚Der Saducäer von Amsterdam‘ künstlerisch von sich abgetan; als ihn aber nun die Verfolgung seiner Person, seines Wirkens durch den Bundestag, der Abfall seiner Freunde und eine fast vollständige Boykottierung traf, bis es ihm endlich gelang, in Dresden als Dramaturg wieder festen Fuß zu fassen, wandelte er dort, 1846, die genannte Novelle, die bitteren Kämpfe seines Überzeugungslebens breiter hineinverflechtend, in das Trauerspiel ‚Uriel Acosta‘ um. Mehr als in jedem anderen seiner Dramen hat hier eine geläuterte künstlerische Objektivität die Schärfen der Tendenz verwischt; mehr, als sonst bei Gutzkow oder bei seinen Genossen zu finden ist, hat das Bild der gegnerischen Welt milde Tönungen erfahren: in der interessanten Gestalt des de Sylva und auch noch in der des Manasse. Vor allem aber muß der Ausdruck des Schmerzes über die kranke Zeit und die verfinsterte Humanität als echt empfunden werden. Die theatralische Gewandtheit des rhetorisch so starken Dramas verschaffte diesem eine große und dauernde Schätzung unter der Bühnenliteratur jener Jahrzehnte, einen Ruhm, der sich durch die Verbote, die das Stück von Zeit zu Zeit trafen, nur steigerte. Gutzkow meint selbst, sein Uriel sei eine Art Barometer der öffentlichen Stimmung gewesen, da er mit jeder freiheitlicheren Strömung bald freigegeben, mit jedem strafferen Anziehen der reaktionären Zügel bald wieder verboten worden sei. In leidlich reiner Kunstsphäre bewegt sich auch das später entstandene historische Lustspiel ‚Zopf und Schwert‘; vielleicht die erfreulichste Arbeit Gutzkows, in der doch wenigstens der Anlauf genommen ist, das historische Element aus den Charakteren zu rekonstruieren. Dann aber brachte er das trostlos alberne Festspiel zur Säkularfeier von Goethes Geburt ‚Der Königsleutnant‘. Hier war wirklich ein Gipfel der Geschmacklosigkeit erreicht: die teuere Gestalt des jungen Goethe als Hosenrolle durch ein Theaterdämchen auf die Bühne gestellt, — das war eine des jungdeutschen Geistes würdige Festgabe und Huldigung an den Genius! Aber die andauernde Beliebtheit auch dieser größten Schwäche Gutzkows zeigt, daß der Dichter das Niveau des herrschenden Theatergeschmacks nur durchaus richtig bemessen hatte. Hier wäre auch noch des dramaturgischen Versuchs Gutzkows, den zweiten Teil des Goetheschen Faust der Bühne zu gewinnen, Erwähnung zu tun: er hat die Helena-Tragödie aus der Dichtung herausgeschält und auf die Dresdner Szene gebracht.

Von vornherein volle Segel der groben Theaterromantik auf seinem Fahrzeug setzend, übernahm im dramatischen Argonautenzuge Jungdeutschlands nach dem goldenen Vließe des Erfolgs Heinrich Laube die Führung. Wenn in Gutzkows dramatischem Ringen fast immer eine Entschuldigung durchklingt: daß der Poet, der er doch gern sein wollte und auf anderem Gebiete auch war, dem Kampfgebot der Zeit sich unterordnen müsse, so daß sein Werk ihn

immer von einem leisen Leidenszuge umspielt zeigt, verletzt bei Laube die robuste prahlende Gesundheit des dramatischen Parteigängertums jedes feinere Gefühl. Gutzkows Temperament entlud sich in einer Flut pessimistischer Klage; Laube dagegen stützte sich breit und behäbig auf die demokratisch-philiströse Empfindung der Allgemeinheit: immer besorgt, nur sie nicht zu verletzen, immer eifrig, ihr zu schmeicheln. Wie von einer Volksversammlungsmehrheit votierte Grundsätze höherer Weisheit klingen die flachen aber gespreizten Gedanken seiner Sprache; er sagt immer das Selbstverständliche, immer das, was sein Publikum hören will. „Kühne Zweiterhandgedanken ohne Tiefe" räumt ihm Brandes ein; vielleicht sind es auch nur Allerweltsgedanken, die durch die aufgeblasene Bedeutsamkeit, in der sie einherschreiten, tief erscheinen. Gutzkow hatte die leidenschaftliche Teilnahme für seine Stoffe und Probleme merklich unbeholfen gemacht: ‚Richard Savage', sein sozialistischer Erstling, ist kindisch dilettantisch in der Führung der Handlung und der Personen. Laube, dem die Leidenschaft nur auf der Zunge lag, zeigte gleich eine viel glücklichere technische Fertigkeit. Die Theaterwirksamkeit seiner Stücke ist fast immer mathematisch sicher. Das schaffte ihm den Ruhm eines unfehlbaren Bühnenmanns, eines Dramaturgen, wie ihn das Jahrhundert noch nicht gesehen habe. Man sah zwar wohl, daß er die technische Geschicklichkeit nur durch skrupellose Vergröberung der Motive erreichte, nur dadurch, daß er die Charaktere, unbekümmert um ihre Treue gegen sich selbst, seinen Absichten gemäß wie die Bausteine eines Gewölbes nach rechter Steinmetzart zurecht hieb, aber man verkannte doch auch nicht, daß er immer ein wirklich wohnliches Haus fertig brachte. Das war schon etwas, nachdem die romantischen Baumeister so lange Zeit nur Luftschlösser aufgeführt hatten. Das architektonische Rezept Laubes war an sich auch nicht zu verachten: die zugespitzte Szene, die gegipfelte Rede beherrschte er mit Meisterschaft; von ihm aus breitete sich diese Technik als eine dramaturgische Mode aus, der keiner mehr auszubiegen den Mut hatte. Jedes Aktfinale klang in einer rhetorischen Fanfare aus. Eine andere Bühnenwirksamkeit kannte man kaum mehr; bis endlich der Naturalismus mit ihr aufräumte. Die Poesie hatte in Laubes dramatische Werkstatt keinen Zutritt; kein Hauch lyrischer Empfindung, kein musikalisches Element durchströmt das Machwerk dieses rationellen Bühnenzimmermanns; kaum daß einmal eine leisere Seite des Gemüts angeschlagen wird. Dabei hat Laube erstaunlich wenig Variationen zur Verfügung. Am farbigsten geben sich noch die Lustspiele ‚Rokoko' und ‚Gellert und Gottsched', auch ‚Der bengalische Tiger', sonst ist es eigentlich immer dasselbe Stück, das er uns bietet: nur die äußeren Umstände sind geändert; innerlich zeigt sich dieselbe Welt, mit denselben Phrasen der immer gleichen Puppen, die nur die Namen und die Kostüme wechseln und dann Monaldeschi, Struensee oder Essex heißen. Seinen populärsten Erfolg, den dauerndsten, brachten ihm ‚Die Karlsschüler'. Seines

revolutionären Inhalts wegen wurde das 1846 geschriebene Schauspiel fast in allen Staaten verboten; so wurde es geradezu das Festspiel: in der endlich gekommenen Stunde des Sieges die Ära der anbrechenden Freiheit zu begrüßen. An allen Theatern wollte und erhielt man die Karlsschüler. Und man fand dieses Spiel so schön, daß es darum allein gelohnt zu haben schien, Revolution zu machen. Fünfzig Jahre hat nun dieser verzerrte, hysterische Schiller, den Laube der Nation vorfälschte, Bürgerrecht auf allen deutschen Bühnen. Eine andere Versündigung an unserem ideenmächtigsten Dichter beging Laube, als er dessen ‚Demetrius' fertig dichtete. Und wieder nahm das deutsche Theater dieses Machwerk, das jede Absicht des Originals auf den Kopf stellt, den wundervollen Torso edelster Plastik durch Ofensetzerarbeit ergänzt, mit dauerndem Beifall auf.

Im unmittelbaren Anschluß an Jungdeutschland steht als Dramatiker Robert Prutz mit seinen historischen Trauerspielen ‚Moritz von Sachsen' und ‚Karl von Bourbon'. Dichterische Kraft fehlt auch ihm durchaus; die tendenziöse Rhetorik muß allein für die dramatische Wirkung aufkommen. In der gleichen Richtung begann Rudolf Gottschall mit einem ‚Ulrich von Hutten' und einem ‚Robespierre'. Sein historisches Lustspiel ‚Pitt und Fox' entsprach lange Zeit einem herrschenden Geschmack für die durch Gutzkows Urbild eingeführte politisch-literarische Anekdote im dramatischen Kleide. Man liebte ferner Stücke, die die Komödie in der Komödie, auf dem Theater die Theaterintrigue abhandelten und Dichter und Publikum zeigten sich dabei von der französischen Bühnenliteratur der Zeit stark beeinflußt: von Viktor Hugo nahm man die charakteristische Phantastik, das Pathos, und suchte damit die geschickten Schemata, die in der szenischen Technik und der Verwicklung der Situationen Scribe, Delavigne, Dennery und Legouvé geschaffen hatten, aufzuputzen. Später hat Gottschall die Reife der klassischen Formen des deutschen Dramas angestrebt; da erlahmte seine Kraft aber bis zum völlig erblaßten Eklektizismus: in den glatten Formen einer ‚Katharina Howard' pulsiert auch kein Tropfen warmen Lebensblutes mehr.

In dem der Revolution folgenden Jahrzehnt nahm das im geschichtlichen Gewand einherschreitende Drama liberaler Tendenz abermals einen Anlauf und stellte nun mit Vorliebe Revolutions- und Reformationshelden in den Mittelpunkt, wobei gewöhnlich die durch die Resignation gewonnene Einsicht in den tragischen Charakter der Weltgeschichte besser gewahrt wurde, als dies die Dramatiker vor dem tollen Jahr vermocht hatten. Karl Griepenkerl erregte in der Literatur Aufsehen mit einem ‚Robespierre' und ließ ein weiteres Revolutionsdrama, ‚Die Girondisten', folgen; Gutzkow brachte seinen ‚Wullenweber', H. Meyer einen ‚Franz von Sickingen', Laube den ‚Prinz Friedrich', Gustav Kühne eine ‚Verschwörung von Dublin' und selbst Raupach zog auf seine Weise die Lehre aus der Revolution in einem ‚Mirabeau'. Im wesent-

immer von einem leisen Leidenszuge umspielt zeigt, verletzt bei Laube die robuste prahlende Gesundheit des dramatischen Parteigängertums jedes feinere Gefühl. Gutzkows Temperament entlud sich in einer Flut pessimistischer Klage; Laube dagegen stützte sich breit und behäbig auf die demokratisch-philiströse Empfindung der Allgemeinheit: immer besorgt, nur sie nicht zu verletzen, immer eifrig, ihr zu schmeicheln. Wie von einer Volksversammlungsmehrheit votierte Grundsätze höherer Weisheit klingen die flachen aber gespreizten Gedanken seiner Sprache; er sagt immer das Selbstverständliche, immer das, was sein Publikum hören will. „Kühne Zweiterhandgedanken ohne Tiefe" räumt ihm Brandes ein; vielleicht sind es auch nur Allerweltsgedanken, die durch die aufgeblasene Bedeutsamkeit, in der sie einherschreiten, tief erscheinen. Gutzkow hatte die leidenschaftliche Teilnahme für seine Stoffe und Probleme merklich unbeholfen gemacht: ‚Richard Savage', sein sozialistischer Erstling, ist kindisch dilettantisch in der Führung der Handlung und der Personen. Laube, dem die Leidenschaft nur auf der Zunge lag, zeigte gleich eine viel glücklichere technische Fertigkeit. Die Theaterwirksamkeit seiner Stücke ist fast immer mathematisch sicher. Das schaffte ihm den Ruhm eines unfehlbaren Bühnenmanns, eines Dramaturgen, wie ihn das Jahrhundert noch nicht gesehen habe. Man sah zwar wohl, daß er die technische Geschicklichkeit nur durch skrupellose Vergröberung der Motive erreichte, nur dadurch, daß er die Charaktere, unbekümmert um ihre Treue gegen sich selbst, seinen Absichten gemäß wie die Bausteine eines Gewölbes nach rechter Steinmetzart zurecht hieb, aber man verkannte doch auch nicht, daß er immer ein wirklich wohnliches Haus fertig brachte. Das war schon etwas, nachdem die romantischen Baumeister so lange Zeit nur Luftschlösser aufgeführt hatten. Das architektonische Rezept Laubes war an sich auch nicht zu verachten: die zugespitzte Szene, die gegipfelte Rede beherrschte er mit Meisterschaft; von ihm aus breitete sich diese Technik als eine dramaturgische Mode aus, der keiner mehr auszubiegen den Mut hatte. Jedes Aktfinale klang in einer rhetorischen Fanfare aus. Eine andere Bühnenwirksamkeit kannte man kaum mehr; bis endlich der Naturalismus mit ihr aufräumte. Die Poesie hatte in Laubes dramatische Werkstatt keinen Zutritt; kein Hauch lyrischer Empfindung, kein musikalisches Element durchströmt das Machwerk dieses rationellen Bühnenzimmermanns; kaum daß einmal eine leisere Seite des Gemüts angeschlagen wird. Dabei hat Laube erstaunlich wenig Variationen zur Verfügung. Am farbigsten geben sich noch die Lustspiele ‚Rokoko' und ‚Gellert und Gottsched', auch ‚Der bengalische Tiger', sonst ist es eigentlich immer dasselbe Stück, das er uns bietet: nur die äußeren Umstände sind geändert; innerlich zeigt sich dieselbe Welt, mit denselben Phrasen der immer gleichen Puppen, die nur die Namen und die Kostüme wechseln und dann Monaldeschi, Struensee oder Essex heißen. Seinen populärsten Erfolg, den dauerndsten, brachten ihm ‚Die Karlsschüler'. Seines

revolutionären Inhalts wegen wurde das 1846 geschriebene Schauspiel fast in allen Staaten verboten; so wurde es geradezu das Festspiel: in der endlich gekommenen Stunde des Sieges die Ära der anbrechenden Freiheit zu begrüßen. An allen Theatern wollte und erhielt man die Karlsschüler. Und man fand dieses Spiel so schön, daß es darum allein gelohnt zu haben schien, Revolution zu machen. Fünfzig Jahre hat nun dieser verzerrte, hysterische Schiller, den Laube der Nation vorfälschte, Bürgerrecht auf allen deutschen Bühnen. Eine andere Versündigung an unserem ideenmächtigsten Dichter beging Laube, als er dessen ‚Demetrius‘ fertig dichtete. Und wieder nahm das deutsche Theater dieses Machwerk, das jede Absicht des Originals auf den Kopf stellt, den wundervollen Torso edelster Plastik durch Ofensetzerarbeit ergänzt, mit dauerndem Beifall auf.

Im unmittelbaren Anschluß an Jungdeutschland steht als Dramatiker Robert Prutz mit seinen historischen Trauerspielen ‚Moritz von Sachsen‘ und ‚Karl von Bourbon‘. Dichterische Kraft fehlt auch ihm durchaus; die tendenziöse Rhetorik muß allein für die dramatische Wirkung aufkommen. In der gleichen Richtung begann Rudolf Gottschall mit einem ‚Ulrich von Hutten‘ und einem ‚Robespierre‘. Sein historisches Lustspiel ‚Pitt und Fox‘ entsprach lange Zeit einem herrschenden Geschmack für die durch Gutzkows Urbild eingeführte politisch-literarische Anekdote im dramatischen Kleide. Man liebte ferner Stücke, die die Komödie in der Komödie, auf dem Theater die Theaterintrigue abhandelten und Dichter und Publikum zeigten sich dabei von der französischen Bühnenliteratur der Zeit stark beeinflußt: von Viktor Hugo nahm man die charakteristische Phantastik, das Pathos, und suchte damit die geschickten Schemata, die in der szenischen Technik und der Verwicklung der Situationen Scribe, Delavigne, Dennery und Legouvé geschaffen hatten, aufzuputzen. Später hat Gottschall die Reife der klassischen Formen des deutschen Dramas angestrebt; da erlahmte seine Kraft aber bis zum völlig erblaßten Eklektizismus: in den glatten Formen einer ‚Katharina Howard‘ pulsiert auch kein Tropfen warmen Lebensblutes mehr.

In dem der Revolution folgenden Jahrzehnt nahm das im geschichtlichen Gewand einherschreitende Drama liberaler Tendenz abermals einen Anlauf und stellte nun mit Vorliebe Revolutions- und Reformationshelden in den Mittelpunkt, wobei gewöhnlich die durch die Resignation gewonnene Einsicht in den tragischen Charakter der Weltgeschichte besser gewahrt wurde, als dies die Dramatiker vor dem tollen Jahr vermocht hatten. Karl Griepenkerl erregte in der Literatur Aufsehen mit einem ‚Robespierre‘ und ließ ein weiteres Revolutionsdrama, ‚Die Girondisten‘, folgen; Gutzkow brachte seinen ‚Wullenweber‘, H. Meyer einen ‚Franz von Sickingen‘, Laube den ‚Prinz Friedrich‘, Gustav Kühne eine ‚Verschwörung von Dublin‘ und selbst Raupach zog auf seine Weise die Lehre aus der Revolution in einem ‚Mirabeau‘. Im wesent-

lichen starb jedoch mit den fünfziger Jahren dieses Genre ab; der erstarkende bürgerlich-liberale Geist verlangte eine aktuellere Behandlung seiner Ideen von Freiheit und Glück, wollte das Drama vor allem in seiner Sphäre sich bewegen sehen, wollte Fleisch von seinem Fleisch.

Damit bereitete sich eine neue Schule des bürgerlichen Schauspiels vor, der in Österreich durch Bauernfeld schon lange vorgearbeitet war, als deren glücklichster und gediegenster Vertreter sich in Deutschland dann Gustav Freytag hervortat. Auch der Sinn für eine humoristische Abwandlung der Probleme gewann mit der Verebbung des revolutionären Stromes Oberhand. Man sehnte sich wieder nach einer objektiveren künstlerischen Behandlung der in Geschichte und Sage gegebenen Stoffe, wie sie der allgemein gehobenen Bildung der allmählich besonnen werdenden jüngeren Generation entsprach. Ein neues Dichtergeschlecht, das sich nicht mehr durch den Haß der Rationalisten gegen die deutschen Klassiker verwirren ließ, das mit neidischen Wünschen auf jene, nun in der Ferne schon in ihren reinen, klaren Linien sich abhebende Welt der Ideale blickte, strebte heraus aus der Öde, die die Zeit der Gärungen zurückgelassen. Noch überblickte man die tiefspurigen Veränderungen des Zeitgeistes nicht, sah nicht den Weg, den er einschlug, oder verabscheute ihn, wenn man ihn erkannte. Man gab sich der Illusion hin: um von so viel Verwirrung zu genesen, brauche man an die Epoche jener verlassenen Kultur nur wieder anzuknüpfen und meinte, ein gelinder Beisatz von demokratisch-rationeller Weltanschauung müsse einer Dichtung, die sich sonst eng an die Vorbilder Schillers und Goethes anschlösse, schon zeitgemäße Kraft verleihen. Man erstrebte einen Neu-Klassizismus.

An diesen, einen gründlichen Irrtum einschließenden Epigonenglauben verschwendeten sich zahlreiche Talente der Zeitstrecke zwischen 1850 und 1870; viel schöne Wärme und manche tiefe Begabung, bessere, als sie durchschnittlich das Junge Deutschland aufzuweisen hatte, ist an die Verkehrtheit dieses Wollens verpufft worden. Diesem Klassizismus war ein gewisses absichtliches Verschließen gegen neue Möglichkeiten eigentümlich und so enttäuschte er die Wünsche der Hellersehenden, die den allmählich sich abklärenden Resultaten der sozialen und individuellen Psychologie neue Kunstformen erstehen zu sehen hofften und gleichzeitig auch die gröberen Instinkte der Massen, die nur widerwillig auf die pathetische Romantik, an die sie gewöhnt waren, verzichteten.

Das Theater der Zeit konnte in keinem Sinne mehr ein Pantheon sein, in das eine neue hochgeartete Kunst neben die bereits dort aufgestellten Bildwerke ihre nach einem festen Stil der Tradition harmonisch gebildeten Gestalten — auch wenn sie sich in einem bewußten Abstand hielten — hätte rücken können. Es war wirklich nun ganz Arena geworden, oder ganz „Kulturausstellung", nach Muster der in Schwung gekommenen Ausstellungen für die Industrie. Dies verkannte die Generation der verspäteten Stilisten und mühte sich

vergeblich, den Gang dieser Entwicklung aufzuhalten. Eine nähere Charakterisierung und eine eingehende Schilderung dieses epigonisch-idealisierenden Dramas ist kaum nötig. Es gewann nach keiner Seite hin Einfluß: nicht auf die Literatur und nicht auf die lebendige Szene, auf der die allermeisten dieser Versuche, auch wenn ein wahrhaft vornehmer Geist in ihnen seine wohlgebildeten Formen darbrachte, nach einigen Lebensproben mit dem sogenannten Achtungserfolg alsbald wieder verabschiedet wurden. Als Buchdramen existierten sie dann wohl weiter, aber zum Leben fehlte ihnen für Gegenwart und Zukunft die Kraft.

Als Führer dieser Gruppe ist Julius Mosen zu nennen. Er dramatisierte zwei deutsche Kaiser: ‚Heinrich der Finkler' und ‚Kaiser Otto III.'; ferner einen Volkstribunen ‚Rienzi'. Dann suchte er die italienische Renaissance dramatisch lebendig zu machen in den ‚Bräuten von Florenz', den deutschen Krieg im ‚Herzog Bernhard'. Der tiefgelehrte Geschichtsschreiber des Dramas, Julius Leopold Klein, gehört in diese Reihe, dessen ‚Herzogin', ‚Heliodora', ‚Maria von Medici' schöne künstlerische Bildung verraten und freiere Geistigkeit als des Dichters unendlich fleißige, vielbändige ‚Geschichte des Dramas', die durch eine scholastisch zu nennende rationalistische Auffassung des dramatischen Begriffs oft betrübend verwirrt ist. Ferner ist hier der Zoll der Achtung abzutragen an Heinrich Kruse, der ein langes Leben hindurch nicht ermüdete, die Geschichte aller Länder und Zeiten, so wie sie sich eben in der philosophischen Bildung der Gegenwart widerspiegelte, dramatisch zu beleben. Franz Nissel, der durch die Verleihung des Schillerpreises später eine Zeitlang in den Vordergrund des Interesses gerückte Dramatiker von ‚Heinrich der Löwe', ‚Perseus von Mazedonien', ‚Agnes von Meran', ‚Das Nachtlager Corvins'; Eduard Tempeltey, Otto Prechtler, Ferdinand Kürnberger, Peter Lohmann und viele andere gingen diese Bahn. Sie alle wollten es nicht glauben, daß ihrer Zeit schon die alten Herren und schönen Damen der novellistisch zugespitzten geschichtlichen Episoden nichts mehr zu sagen hatten, daß ein künstlich gezüchteter Klassizismus nie eine überzeugende und noch weniger eine kulturfördernde Aufgabe erfüllt. Sie wollten es nicht glauben, daß eine neue Zeit werden wollte und daß diese ihren adäquaten künstlerischen Ausdruck sich erst werde schaffen müssen. Persönlich von hoher Kultur, in der Lyrik und in der Novelle oft von anmutigster Begabung, scheiterten sie an der Bühne doch fast regelmäßig. Sie gerieten unter die Wucht der traditionellen Formgebung, die alles Feine, Eigene, Sondere, was sie vielleicht gesehen hatten, in grobe Striche auffing, in vorgezeichnete Schemen. Ein Lyriker von so eigener mystischer Kraft wie Martin Greif bleibt in seinen Dramen ‚Prinz Eugen', ‚Nero', ‚Marino Falieri' schuldig, was in einem Naturgedicht von sechs Versen oft als hohe Offenbarung wirkt. Ähnlich ging es Emanuel Geibel, der kühne Anläufe nahm, die Tragödie weiter zu

bauen: ‚Sophonisbe‘ und ‚Brunhild‘ sind Schöpfungen edeler Sprache, aber unvermögend, das innere Leben der antik-heroischen Gestalten anders als rein rhetorisch darzulegen. An Albert Lindner, als er mit seiner ‚Bluthochzeit‘ erschien, knüpften sich große Hoffnungen, — und wie leer, wie erschreckend äußerlich mutet uns dieses Effektdrama, das der ‚Reine Margot‘ von Dumas mehr als billig nachgeahmt ist, an, wenn es heute einem Darsteller noch einmal Gelegenheit bietet, als wahnsinniger König Karl IX. auf den Brettern vor den Schrecken der lärmend inszenierten, innerlich aber ganz grob theatralisch motivierten Bartholomäusnacht zu beben. Und endlich ist hier Paul Heyse zu nennen. Er hat vielleicht den richtigsten Weg, oder den Weg, den das Drama gehen muß, immer am richtigsten verfolgt; er suchte dem psychologischen Problem, das ihn an sich reizte, den Hintergrund in einer bestimmten geschichtlichen Kultur, während die meisten Dichter dieser Gruppe fast immer den umgekehrten Weg einschlugen und eine Verkörperung des historischen Geistes, der sie ethisch bewegte, in einem beliebigen Vertreter der in Frage kommenden Zeit anstrebten. Heyse hat wenig Theaterglück gehabt; seine Linie ist zu fein: das Stück neue Sittlichkeit, das er uns dramatisch zu erobern trachtet, scheint nicht lohnend, nicht wesentlich genug, verspricht den großen Fragen der Zeit gegenüber zu wenig zu leisten. Aber seine dramatischen Gestalten sind meist bescheidener und darum glücklicher als die weitausholenden, mit ethischer Bedeutsamkeit vollgepackten der um ihn stehenden Epigonen. Am meisten Bühnenwirkung haben von Heyse ‚Hans Lange‘ und ‚Colberg‘ gehabt.

Ein Kategorisieren des künstlerischen Schaffens, wie es hier wohl oder übel einer Gruppe gegenüber, aus der eine starke und neue Bahnen weisende Persönlichkeit nicht aufragte, versucht werden mußte, bleibt ja immer in Einseitigkeit befangen und mit Ungerechtigkeiten behaftet. Der Gesamtfehler dieser epigonischen Dichter wurde in einem bewußten Sichverschließen vor neuen Behandlungsweisen gefunden. Das bedeutet allerdings auch ein Ausweichen vor den sich anders, komplizierter aufdrängenden Problemen, ein Ausweichen, das für ihre neutral-artistische Stellung in der Literatur und als ursächlich für die Wirkungslosigkeit ihrer Arbeiten angesehen werden muß. Sie scheiterten, weil sie die so vielfältig irritierte Empfindung der Zeit, die ihnen selbst, oft ersichtlich, ein schmerzhaftes Erleben war, mit dem ästhetischen und ethischen Prinzip einer abgeschlossenen Kultur in einen Einklang setzen wollten, der nicht herzustellen war.

Der rationelle Zeitgeist, von so vielen neuen, durch die Naturwissenschaften aufgeworfenen Problemen bedrängt, verlangte ein kühneres Medium der künstlerischen Weltauslegung. Freilich — nach den in den vorigen Abschnitten dargelegten Gründen — war wenig Aussicht vorhanden, daß ein wagemutiger Geist, der diese Probleme kühn am Schopfe faßte und die Form über den Konventionalismus hinaus erweiterte, auf dramatischem Gebiet Gehör oder

gar Verständnis finden würde. Und doch lebte der Zeit dieser Dichter schon in Friedrich Hebbel.

Von Hebbel allein ist in dieser Periode das Drama auf der Bahn der Entwicklung weitergeführt worden. Die ganz ungewöhnliche persönliche und geistige Entfaltung dieses Dichters begünstigte zwar keineswegs eine scharfsichtige Wahl, diese Entwicklung etwa dort anzuknüpfen, wo das Drama seinen letzten Höhepunkt in der Eigenart, der auch Hebbel zuneigen sollte, erreicht hatte. Zu Schiller stand er in einer Verehrung bezeichnenden Entfernung; Shakespeare und Kleist als Dramatiker trat er erst später nahe als der Lyrik Goethes und Uhlands, der reichen Gefühlswelt Jean Pauls und der romantischen Phantastik Tiecks. Er sah mit fast unfehlbarer Schärfe zwar jede eigentümliche Schönheit und Größe der echten Dramatiker; aber sie lockte ihn zunächst nicht zur Nachahmung oder Fortsetzung. Vielmehr Anregungen empfing sein Trieb: das Verhältnis seiner Seele zu der wunderlich engen und fast grotesken Welt, die ihn umgab, zu objektivieren, von der Lyrik und der Novelle romantischer Färbung. Daneben drängte ein mythisch-religiöses Element zum Ausdruck. Die volkstümliche Weise Uhlands zu einer vertiefteren, aus den mystischen Quellen schöpfenden Empfindung zu gestalten, hat Hebbel lange als Ziel vorgeschwebt. Als er aber, heranreifend, auf eigenen Wegen des Erlebens die problematische Beschaffenheit der Welt in einem ungeheuerlichen und dauernd aufgewühlten persönlichen Schicksal erfuhr und er das Leben als einen Kampf mit sich selbst und um sich selbst erkannte, wurde das Drama für ihn die zwingende Form, um sich sieghaft durchsetzen zu können. Und zwar wieder mehr sich selbst als der Welt gegenüber. „Der Mensch erobert sich nur durch das Wort", heißt ein Bekenntnis des Dichters; Hebbel hat sich, seinen inneren Menschen, als das Produkt einer gärenden Zeit, durch das Drama erobert, hat einen Erkennungsprozeß des modernen Menschtums als Drama aus sich herausprojiziert. Daß diesem Produkt chaotische Schlacken anhaften mußten, war auf dem halberhellten Wege den er selbst ging und den die zu seiner Zeit vorhandene und in mannigfacher Umwandlung begriffene Erkenntnis darstellte, unvermeidbar. Und lange genug hat man um dieser Schlacken willen den Dichter als einen grotesken Sonderling behandelt.

Bis zu seinem zweiundzwanzigsten Jahre lebte Hebbel, in den drückenden Verhältnissen der Armut und einer untergeordneten Berufsstellung, in dem holsteinischen Landstädtchen Wesselburen, kaum bekannt mit höheren geistigen und gesellschaftlichen Lebensformen. Diese Verkümmerung wurde wieder nur durch eine demütigende Periode abgelöst: als er sich in Hamburg die notwendigste formale Bildung für einen akademischen Beruf nachträglich erwerben konnte. Diese harte Schule ist ohne Zweifel aber auch die schmerzvolle der herben Selbständigkeit und Größe, die ihn auszeichnete, gewesen. Während dieser Wachstumsperiode nur oberflächlich vom Zeitgeist berührt, rang Hebbel

fast ganz einsam mit den Fragen und Zweifeln der eigenen Brust, denen er, ohne Beeinflussung von außen her, die Lösung suchte. Der Gang landläufiger Bildung hätte ohne Zweifel diesen Weg wesentlich abgekürzt und Hebbel führte bittere Klage, daß er als fast Erwachsener das Abc der intellektuellen Hilfsmittel erst erlernen müsse. Diese leidvolle Empfindung erwuchs jedoch auch zum guten Teil aus der Dissonanz, die ihm zur Erkenntnis kam, als er ins Leben trat: seine reich sich ankündigende innere Welt fand keine Befruchtung durch die äußerliche Konvention der Bildung, die zu jener Zeit so siegesgewiß auf ein verstandesgemäßes Erkennen der Lebensprobleme hindrängte, der Hebbel außerdem doch fast schon erwachsen und ausgereift entgegentrat. „Die Geistesschlacht, die Großvater und Kindeskind in unserer eigenen Brust schlagen", hatte er als Knabe und Jüngling schon, wie von einem Dämon getrieben, durchkämpft und dabei zum Erschrecken tief in den Untergrund alles Seins hinabgeblickt. Nie wieder konnte er vergessen oder umlernen, was er da geschaut: sein Gefühl hatte das Leben als Ausfluß und Wirken eines göttlichen Inhalts begriffen, als einen Trieb, der durch die rauhen Jugenderfahrungen hindurch sich immer stärker als unwandelbares Gesetz enthüllte. Dieses Gesetz, weil es sich ihm als Trieb enthüllt hatte, erkannte er vor allem durch die physische Weltordnung bedingt: in der Dynamik der Triebe sah er das Wesen der Seele eingeschlossen; die Welt selbst spricht sich aus im Menschen. So trat er mit einer bemerkenswerten und festen philosophischen und sittlichen Vertiefung in die Reihe seiner Zeitgenossen, die, ermüdet und blasiert, eben von den Schwarmfahrten der Spekulation und der Romantik heimkehrend, sich dem Rationalismus in die Arme warfen. „In der Welt ist ein Gott begraben, der auferstehen will und allenthalben durchzubrechen sucht, in der Liebe, in jeder edelen Tat". Aber dieses Göttliche war für Hebbel nicht an die Begriffe der menschlichen Moral gebunden; er hatte es durchgelebt, daß sich „das Göttliche gegen Gott auflehnt, weil es seinesgleichen ist", und daß man sich das größte Verbrechen und Gott doch noch immer daneben denken kann. Darum hatte er von seiner frühesten Entwicklung an auch alles Unbedingte von sich abgestreift und seine tiefe Religiosität hatte sich zeitig losgerungen von jeder dogmatischen Fessel. Im ewigen Fluß des Werdens, in der nie rastenden Entwicklung — erkannte er — macht Kraft gegen Kraft sich geltend, um den menschlicher Einsicht ewig verhüllten Weltzweck allmählich zu erfüllen: „Gott war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis, er mußte schaffen, um sich selbst kennen zu lernen".

Als paradoxe Sätze eines grübelnden Erkenntnisdranges vermochten solche Äußerungen seiner Weltanschauung nicht für sich zu bestehen; als befruchtende Grundstimmung seiner Seele aber ist diese Welteinsicht das Fundament seiner Größe. Aus ihr erwuchs er eigentlich zum tragischen Dichter des Jahrhunderts. Denn aus diesen Quellen der verborgensten, dunkelsten Empfindung

strömend, stellte sich das Urproblem aller Tragik ihm wieder klar vor Augen: alle Tragödie umschreibt — um die genial-einfache Deutung Nietzsches hier anzuwenden — ihrer ursprünglichen und reinen Beschaffenheit nach immer nur den Kampf zwischen der Beschränkung des endlichen, äußeren Daseins und der unendlichen inneren Anlage des Menschen. Es war deshalb nicht ein „pathologischer Hang" Hebbels, wie die vorwiegend rationalistische Kritik des Jahrhunderts zum Überdruß betont hat, der ihn zum Dichter des Problematischen machte; das Problematische galt ihm aus tiefster Erkenntnis als der Lebensodem aller Poesie und als deren einzige Quelle: „denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie (die Poesie) nicht vorhanden, so wenig wie der Gesunde für den Arzt". Man möchte diesem Bekenntnis beschränkend nur hinzufügen: für die tragische Poesie des tragischen Dichters. Ihm eben ist das Problematische das ewig Notwendige; und notwendig ist, daß es als unsittlich erscheine und sich doch als sittliche Freiheit enthülle und bewahre: nämlich als das eingeborene Sittliche, das kämpfend gegen das sozialsittliche Bewußtsein einer Zeit, gegen das „erworbene Gewissen" in die Schranke tritt. Die ewige, unendliche innere Anlage gegen das Endliche, Zuständliche, Zeitigbegrenzte. Das innere Unendliche, oft als Sünde und Verbrechen behandelt — und das erworbene Gewissen, das vermöge seiner immer unleugbar realen Bedeutsamkeit dem menschlichen Ermessen als Weltgesetz gilt. In aller großen tragischen Dichtung hat sich immer diese Formel bewährt; und immer war in ihr das Ethos der individuellen Freiheit, wie es sich auch äußern mochte, als poetisch berechtigt, wiewohl sozialrechtlich oft verdammenswert empfunden worden.

Die Bedeutung des „Gegenspiels" im Drama hatte sich unter der moralischen Betrachtungsweise der Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert, also eigentlich von der ersten selbständigen Regung des modernen Dramas ab, merklich verschoben; auch in der dramaturgischen Theorie. Die Vernunft wurde immer nur auf der Seite des Fortschritts gesehen; man anthropomorphosierte das Weltwesen und legte ihm die gleiche moralische Wertung unter, die der Mensch zu seinem Vorteil wünschenswert hielt. Das zeigte sich in der neuzeitigen geschichtlichen Tragödie, wo die Tyrannen, Eroberer, Inquisitoren, wo unmenschlich empfundene Rechtszustände, in Macht verkleidete Bosheit, irregeleitetes fanatisches Demagogentum gegen die „sittlichfreie" Persönlichkeit gestellt wurden und diese zu Falle brachten. So war man auch zur Kritik der in der antiken und in der Shakespeareschen Tragödie niedergelegten geistigen Kultur gelangt: dort erregte das Schicksal den Unwillen des aufgeklärten, seines freien Willens sich bewußten, sein Ich als Welt setzenden Menschen; hier, bei Shakespeare, sahen wir Hegel die Naturnotwendigkeit als ein außerhalb der Ethik, der Weltvernunft, also auch außerhalb der Kunst stehendes Motiv tadeln. Das Wesen tragischer Weltbetrachtung war allmählich verkehrt worden, weil man mehr und mehr die objektive Geltung der die sittliche Freiheit

beschränkenden, zuständlich gewordenen Weltbeschaffenheit als „unvernünftig“, als schlechtweg unsittlich anklagen zu müssen glaubte. Seit Kleist war es keinem Dichter mehr gelungen, die Reife tragischer Welterkenntnis zu erlangen, nach welcher beide Mächte, die im Konflikt miteinander vorgeführt werden, nicht nur die Billigung unserer höheren vernünftigen Einsicht, sondern auch noch ein gleichwertiges, wenn auch deshalb nicht gleichgeartetes Maß von Sympathie auf sich vereinigen. Mit anderen Worten: die Tragödie, die unter dem künstlich verstärkten und durch leidenschaftliche Schilderung vertieften Bild des Dualismus, das sie zeigt, von jeher nichts anderes bezweckte, als den monistischen Charakter der Welt zu erweisen, hatte den Dualismus, der der Kunstgriff der schaffenden Welt ist, zum Zwecke selbst erhoben. Damit war die Tragödie zum Trauerspiel geworden, das um die „poetische Gerechtigkeit“ des menschlichen Mitleids buhlt. Die Dichter waren nun, statt Verherrlicher der Welt, Ankläger derselben.

In Hebbel entstand der Weltordnung wieder ein Verteidiger, ein dichterischer Seher, der verkündete, daß ihre letzten Absichten von uns innerhalb des engen Horizontes menschlicher Sittlichkeitsbegriffe nicht ausgemessen werden können, daß sie nicht Recht gegen Unrecht, Gut gegen Böse, daß sie immer nur Kraft gegen Kraft ausspielt, damit die stärkere durch ihren Sieg der höheren, der seelisch reicheren Form des Lebens die Bahn frei mache. Die Bahn frei mache, auch wenn diese Kraft selbst in ihrer individuellen Erscheinung sich dabei vernichten muß.

Mit einer ans Groteske streifenden Überbetonung dieser Ethik, die namentlich in den männlichen Charakteren, Holofernes und Golo, zutage tritt, gab Hebbel seine tragischen Erstlinge in ‚Judith‘ und ‚Genoveva‘. In ihnen erscheint, dort beim Weibe, hier bei dem zur Unmenschlichkeit fortgerissenen sinnlich entzündeten Mann, die Kausalität alles Handelns so fest im Instinktiven, Triebhaften, Mystischen verankert, wie es seit Shakespeare und Kleist kein Dichter gewagt hatte. Die Gegensätze in diesen Tragödien waren noch unbeholfen und grob behandelt, von einer übertreibenden Phantasie gebildet: der bramarbasierende Assyrer und die unerschütterlich keusche Landgräfin stehen weit ab von den Gestalten Judiths und Golos, denen alles künstlerische Interesse zugewendet ist. Doch alsbald steckt Hebbel sich die höhere Aufgabe, hier künftig, durch ein strengeres Beobachten der Relativität in allem Sein, zu einer zwingenderen, der Sozialpsychologie der Gegenwart angepaßten Motivierung des tragischen Grundproblems zu gelangen: ‚Maria Magdalena‘ entstand, die erste im oben gekennzeichneten Geiste monistischer Weltanschauung empfundene und ausgeführte soziale Tragödie des Jahrhunderts.

Ihre Bedeutung ist am besten zu messen, wenn man sie neben die andere deutsche soziale Tragödie stellt, die, ein halbes Jahrhundert früher, einen ähnlichen Wendepunkt der poetisch-dramatischen Behandlungsweise gesellschaftlicher

Fragen darstellte, neben ‚Kabale und Liebe'. Ist in dem Schillerschen Trauerspiel noch alles Licht auf die leidenden Helden, noch aller Schatten auf die tyrannische Gegenpartei verteilt, so steht nun bei Hebbel jede Gestalt im Lichte der unbedingten, aus dem Charakter und aus dem Zuständlichen entspringenden Notwendigkeit; und jeder wird ihr gerechtes und volles Maß künstlerischer und moralischer Sympathie zuteil. Das bezeichnet die von Hebbel für das Drama vollbrachte Eroberung, die neue Art, das soziale Problem philosophisch und künstlerisch zu begreifen: die historisch gewordene Notwendigkeit auch als eine psychologische, bei den Gruppen wie bei dem Individuum, zu verstehen. „Die dramatische Kunst soll den welthistorischen Prozeß, der in unseren Tagen — und, darf man ergänzen, immer — vor sich geht, und der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern tiefer begründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, beendigen helfen". Mit diesem Satz aus seiner Vorrede zu ‚Maria Magdalena' mag Hebbels Tendenz in ihrem Gegensatz zu der von seinen Zeitgenossen im Drama angewandten gekennzeichnet sein. „Wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in eurem Geist, denn beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wiederfindet, da ergreift es", ruft er den Dramatikern zu.

Und Hebbel zeigt, wie der Dichter die verlorne Einheit in einem vertieften Begriff der Menschlichkeit wiederherzustellen vermag, ohne politische Heilmittel mit poetischer Parteilichkeit für den leidenden Teil anzupreisen. Nicht sentimental sollte die dem Dichter anvertraute Sache der Humanität verfochten werden, sondern mit gerechtester Objektivität nach beiden Seiten hin, da nur das von der sittlichen Vernunft Eroberte sich in dem vorhandenen Weltzustand überhaupt durchsetzen und die problematisch gewordenen Institutionen „tiefer begründen" oder reformieren kann. Zu einem wahrhaftigen Resultat gelangt nur der Dichter, der die beharrliche und nicht zu entwurzelnde Realität dieser Institutionen, die den Weltzustand ausmachen, ebenso als moralische und künstlerische Potenzen wertet, wie immer auch sein Held — sei er Mann, Weib, Familie, Gruppe oder Volk — diesen Weltzustand empfindet. Das „Moment der Idee", das die verlorne Einheit wiederherstellen kann, schwebt über beiden Faktoren, die im Drama als Spiel und Gegenspiel erscheinen. Und dieses Moment der Idee aus den inneren Handlungen beider Gruppen mit immer steigernder Klarheit sich selbst entwickeln zu sehen, das ist, auch wenn es in keinem Wort zur Aussprache kommt und sich in keine Sentenz verdichtet, die erlösende, reinigende, erhebende Kraft jeder echten Tragödie. Ob das Individuum resigniert scheidet oder untergeht: wir fühlen am stärksten mit ihm, wenn es uns die Beglaubigung seines Zusammenhangs mit dem ewigen Entwicklungsgang der Welt nicht schuldig bleibt, so daß wir deutlich empfinden, wie es unbedingt „an einem anderen Punkt im Weltall

wieder hervortreten wird". Darin — und nicht in der Sühnung einer Schuld nach menschlichen Begriffen, die die gestörte sittliche Ordnung wiederherstellen soll — liegt die Erhebung, die uns die Tragödie schaffen kann.

Wir glauben aber an ein siegreiches Fortschreiten der menschlichen Idee nur, wenn wir auch die im Drama aufgeführten beharrenden Kräfte der zuständlichen Welt durch den ausgetragenen Kampf in erschütternde Mitleidenschaft gezogen sehen. Je sittlicher diese Kräfte sich selbst empfinden, mit je wärmerem Anteil auch sie dargestellt sind, umsomehr wird der dargestellte Prozeß geadelt als ein wirkliches Stück Weltvorgang im Menschlichen. Hebbel hat immer gern für seinen Begriff des Tragischen die ‚Antigone' des Sophokles als Muster herangezogen; und in der Tat erscheint er in ‚Maria Magdalena' als Erneuerer der antiken Tragödie, doch nun im Rahmen des bürgerlichen, des sozialen Schauspiels, das streng genommen eigentlich immer nur Tragödie oder Komödie sein kann, wenn die Folgerungen vom Dichter ehrlich gezogen werden. Wie in der ‚Antigone' der beharrende soziale Weltzustand in der durch Kreon vertretenen Staatsräson sich eisern gegen das Individuum abhebt, so sollte im bürgerlichen Trauerspiel „die schreckliche Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit", in den erstarrten, zu Lebensbedingungen gewordenen Konventionen das tragische Moment gegeben sein. Nicht mehr in einem von außen einwirkenden Umstand; wie man bisher am liebsten verfahren war, wenn man Standesunterschiede, Geldnot, Verbrechen aus Hunger und ähnliche Motive die Verwicklung bewirken ließ. „Daraus geht unleugbar viel Trauriges aber nichts Tragisches hervor", meinte Hebbel, „denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und nicht zu Umgehendes auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er . . . dreißig Taler gehabt, oder einem: Wäre sie ein Fräulein gewesen usw. helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tag mit größerer Bereitwilligkeit wie sonst ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Tochter nachsichtiger behandeln; dafür haben sich aber die resp. Armenvorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst".

Das von den romantischen, für freie Liebe und heilige Rechte des Herzens schwärmenden Welterlösern mit Entrüstung aufgegriffene Wort in der ‚Maria Magdalena': „Darüber kann kein Mann hinweg", aus dem man reaktionäre Engherzigkeit zu hören meinte, ist freilich ein Schlüsselwort Hebbelscher Dramaturgie: auch hier in dieser engen, fast spießbürgerlichen Welt erscheint die Konvention der dumpfen sittlichen Empfindung zu einer psychologischen und ethischen Notwendigkeit geworden, — künstlerisch eben so mächtig, so vollwiegend wie Hybris und Dämon in der Griechentragödie, wie die sittlich ungeheure Triebkraft eines Shakespeareschen Giganten. Auch hier die Menschen alle von

eisernen Klammern umfangen, an denen ihre ahnende Empfindung von anderen Lebensmöglichkeiten, von einem Anderssseinkönnen, sich ohnmächtig abmüht, sie zu zerbrechen, sie abzustreifen. Auch hier die furchtbare Gebundenheit des Lebens — und doch auch der herzzerbrechende Kampf um die Freiheit. In diesem Sinne ist jenes Wort die Formel einer bis dahin scheu umgangenen poetischen Logik, die nun auch das aus dem unscheinbaren Milieu alltäglichen Lebens aufgegriffene Problem in die höchste tragische Bedeutung rückt und die zerquälte Empfindung dieser ärmsten Menschen zu erschütterndem Pathos anwachsen läßt.

Mit erschrockenem Erstaunen war diese zwingende Motivierung des Tragischen schon in den ersten Dramen bemerkt worden: dieser fast zu einer Karikatur verzerrte und doch den Kreis seiner Welt wie eine Naturgewalt beherrschende Holofernes, die Judith selbst, in der Verwirrung ihrer Triebe, so ungeheuerlich, und doch — wenn das Auge sich nur erst an das Helldunkel der Verknüpfung seelischer und geschlechtlicher Empfindungen gewöhnt hatte — so viel menschlicher als das Weib der Bibel, als diese monströse Gestalt, die uns die rohe nationale Tendenz überliefert und die den Begriff des Menschlichen überhaupt aufhebt. Mit ähnlicher Kühnheit hatte Kleist die Amazone, das roh umrissene Schema einer ihrer inneren Bedeutung entleerten mythologischen Überlieferung zu seiner Penthesilea umgeschaffen. Doch wie Kleist nicht verstanden worden war, blieb auch Hebbels Schöpfung zunächst ein dunkles Problem für die Zeit. Gleich Kleist verriet auch Hebbel mit dem ersten Schritt schon das Streben, das geschichtlich überlieferte Geschehen und seine Träger aus der von irgend einem nationalen Standpunkt beliebten fable convenue herauszuschälen und sie triebhaft, d. h. ihrem psycho-physiologischen Grunde nach darzustellen. Unverkennbar schien durch diese Schöpfungen die Form der klassischen Dichtung erweitert — wenn nicht gar gesprengt — und die Ausdeutung der Welt im Drama unter eine neue Beleuchtung gerückt. Durch die Unerschrockenheit in der Erfassung des Weltzustandes zeigte sich Hebbel, in einer Zeit der verworrenen Gärung, als der erste fähige künstlerische Bezwinger der von der Erkenntnis so mühsam gesuchten neuen Formel für die staatlichen, sozialen und moralischen Probleme der Zeit. In seiner Kunst zuerst trat eine geistige Kraft in die Arena, die wirklich reif und mit allen Mitteln gerüstet zwischen den beiden Epochen des Zeitgeistes vermitteln konnte; ein Geist von mächtiger konservativer Kraft, der in seiner weltfernen Entwicklung unwandelbare Gesetze aus der elementaren Natur in sich aufgesogen zu haben schien, durch fast mystische Verehrung aller tiefen menschlichen Kultur verknüpft war und dabei doch, durch einen Spürsinn von unbarmherziger Schärfe getrieben, die Nebel fernster Möglichkeiten mit nie geblendeten Augen zu durchdringen suchte. Seine Dichtung wollte das Leben nicht metaphysisch erklären, sondern psychologisch ausdeuten bis auf den letzten erkennbaren Grund. Über den Materialismus

hinausgreifend bereitete sie bereits den Wandel vor, der später die stetige Erneuerung des Lebens, die unbegrenzte Entwicklungsmöglichkeit selbst wieder als Problem begreift und als religiös-poetisches Element.

Die metaphysische Bedeutsamkeit der Dichtung war bei Hebbel natürlich nur in eine andere Beleuchtung gerückt; der Welt und dem Drama an sich ein neues ethisches Gesetz zu suchen, fiel ihm nicht ein. Hebbel ist immer einer der größten Verehrer dichterischer Größe in der Vergangenheit gewesen. Nur sollte der Dichter sich nicht mehr erkühnen, aus einem unbekannten, aber so und so angenommenen Weltgrund das Leben abzuleiten und eine sittliche Weltordnung als vollendet und anerkannt vorauszusetzen. Bei der stetig wieder zutage tretenden Unzulänglichkeit der menschlichen Fähigkeiten mußte das immer zu asketischem Pessimismus führen. Ihm gilt vielmehr das sittliche Streben der Menschenseele als die dem Bewußtsein auftauchende Ahnung eines uns und der Welt überhaupt vorgerückten Entwicklungszieles. Hebbels Wort: es ist ein Gott in der Welt begraben, — ist nicht so zu verstehen, daß er gestorben wäre, sondern daß er sich selbst erst erleben werde, erleben möchte. Der Mensch ist einer der Millionen Umwege zu diesem Erleben; und darum und in diesem Sinne will er alles Leben symbolisch verstanden wissen.

In der Behandlung der Charaktere schließt sich Hebbel als ausgesprochenster Determinist der Reihe Shakespeare, Goethe, Kleist an; auch in ihm bewährte sich wieder einmal die Kraft der echten Dichter, die, was der wissenschaftliche Geist der Zeit mählich aus Indizien zu neuen Erkenntnisformeln zusammenschweißt, intuitiv anschaulich vorausnimmt und überzeugend darstellt. Diese intuitive Kraft geht treu den Weg der Natur nach, der ihr durch die entschlossene Erfassung des Lebens — als eines symbolischen Vorgangs — von einer Seite her Beleuchtung empfängt, der die wissenschaftliche Betrachtung sich verschließen muß. Als mit dem Sieg der evolutionistischen Weltanschauung dieser in Henrik Ibsen der dramatische Exponent erstand und der Kampf der kritischen Geister um das Werk des Skandinaviers entbrannte, durfte Ibsen die übereifrigen Freunde und Feinde erstaunt fragen: warum sich gerade die Deutschen so sehr über seine Dramen aufregten, — sie hätten doch Hebbel gehabt! In weit höherem Maße als es vierzig, fünzig Jahre später Ibsen noch begegnete, wurde darum aber auch Hebbels dramatisches Werk als kruder und grotesker Realismus empfunden. Der ausgezeichnete Dramaturg Laube nahm aus der Vorstellung von ‚Maria Magdalena‘ nur den Eindruck mit fort, „als seien ihm und den Zuschauern beide Beine langsam abgesägt worden“. Man war so sehr von der gedichteten und gemalten Theaterlüge befangen, daß fast keiner der Zeitgenossen Verständnis dafür hatte, wie Hebbel „nicht bloß in der Totalität (des Dramas), sondern in jedem seiner Elemente symbolisch betrachtet“ werden wollte.

Aber nicht nur grausam realistisch wurde er empfunden, sondern auch reaktionär, die Forderungen der Zeit verkennend, als ein Dichter, der den Weltzustand zurückschrauben wollte. Natürlich: denn weder ließ sich Hebbel herbei, die Freiheitshelden der Weltgeschichte als Doktrinäre des neunzehnten Jahrhunderts auf die Bühne zu stellen, noch politische Wahl- und Kammerreden für Konstitution, freie Liebe, Atheismus und Preßfreiheit von den Brettern herab zu halten. Nur Menschen, an ihren Charakter, an ihre Zustände gebunden, auf dem geistig erfaßten Hintergrund ihrer Zeit, in ihrer Atmosphäre gesehen, brachte er aufs Theater, — wollte er aufs Theater bringen. Menschen, deren dramatisches Wollen „aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs" hervorgeht, die immer und in jedem Weltzustand als künstlerische Objekte gelten können, weil sie die Totalität der Welt samt ihrer andauernden Entwicklungsfähigkeit greifbar widerspiegeln und deren dramatischer Wert deshalb auch nicht von der Trefflichkeit oder Abscheulichkeit ihres sittlichen Strebens abhängig ist. Menschen, die als sittliche und ästhetische Phänomene interessant sind, nicht als Tendenzen solcher Art. Zu solcher Weitherzigkeit konnte sich die an das Theater der Zeit gestellte sittliche Forderung nicht erheben.

So blieb Hebbel, der Hauptsache nach, nicht nur unverstanden, sondern auch ohne weiteren bildenden Einfluß auf die nächste Entwicklung des Dramas. Und er hätte dem deutschen, dem europäischen Drama so viel geben können, ihm den Umweg ersparen können, den es in Frankreich einschlug, als es die im Roman niedergelegte realistische Psychologie Stendhals, Balzacs und Flauberts sich unverarbeitet aneignen, „naturalistisch" werden wollte oder zu sein vorgab und so auf sein deutsches Geschwister zurückwirkte. Die kühne Erweiterung der dramatischen Motive bei Hebbel wurde namentlich von den Bühnen als Hindernis angesehen, ihn zu spielen. Ja, die Szene wäre ihm dauernd gesperrt gewesen, wenn er sich nicht zu den üblichen Konzessionen verstanden hätte. Um endlich sein Drama auf die Bretter zu bringen, ließ er sich eine Umarbeitung der ‚Judith' abnötigen, in die er ein gutes Stück der groben tendenziösen biblischen Motivierung wieder aufnahm, neben der nun das eigentliche psychologische Problem im Charakter die Heldin als überflüssige Schrulle wirken mochte. Dieser Gestalt ging Judith in Hamburg, und, 1840, mit Charlotte Stich-Crelinger in Berlin in Szene. Doch auch so abgemildert erschreckte das Drama mehr, als es gefiel, und die erstarrende Wirkung der ‚Maria Magdalena' in Leipzig brachte dem Dichter keinen Zuwachs an Gunst in der öffentlichen Schätzung. Immerhin gewann man von Hebbel den Eindruck als von einer noch verworrenen Größe, aber doch von einem starken Dichter, der ernst zu nehmen sei, — wenn er sich zur ästhetischen Reife der Zeit herangebildet haben würde.

Zeitgemäß zu werden, lag aber ganz und gar nicht in Hebbels Natur; eher verbittert und gewaltsam, wozu das lange Erleben geistiger und leiblicher

Not, ein ihn im innersten Grund aufwühlendes und doch ohne Glück lassendes Liebesverhältnis das ihre beitrugen. Er fiel nach der Vollendung der ‚Maria Magdalena‘ in eine Periode überreizter Empfindsamkeit und geistiger Ausschweifung, die aus dem krassen Mißverhältnis seines inneren und äußeren Lebens, aus der furchtbaren Inkongruenz seiner schöpferischen und seiner praktischen Bedeutung nur zu erklärlich ist. Ein in ihm schlummernder Hang zur Dialektik wurde durch die Notwendigkeit genährt, sein Werk gegen die oberflächliche Kritik, die es geweckt hatte, zu verteidigen; dadurch wurde er zu einer nun bewußt schroffen Betonung seiner kühnen Originalität fortgerissen. Die poetischen Produkte dieser Periode lassen aber vielfach gerade das vermissen, was seine ersten Dramen so vornehmlich auszeichnet: die starke Wirkung der aus fast elementaren Bedingungen abgeleiteten Charaktere. Hebbel geriet für eine Zeit auf die krausen Wege Grabbes: er verwirrte das Gefühl, freilich nicht, um, wie dieser, durch das Ungeheuerlich an sich zu blenden, sondern um die ganze Kraft der dialektischen Kunst in sich selbst herauszufordern und sie an die Lösung scheinbar unlöslicher Konflikte zu setzen, dadurch zu wirken — und zu imponieren. Er verwickelte die Voraussetzungen durch die feinspürigsten Spitzfindigkeiten und die gewagtesten Motive. Die wirre Phantastik E. Th. A. Hoffmanns, die gekünstelte Verschnörkelung der poetischen Züge, die er Ludwig Tieck abgesehen, der Hang zu absonderlichen Arabesken, den er aus Jean Paul geschöpft hatte, zogen ihn nun eine Zeitlang bemerkbar vom früheren graden Wege ab. Am reinsten aus dieser Periode spricht der Poet sich in dem Märchenlustspiel ‚Der Diamant‘ aus; doch kam Hebbel der Lösung des Problems eines modernen und doch poetischen Lustspiels, das ihm sehr am Herzen lag, nie besonders nahe.

In der immer gewaltigen Tragödie „Herodes und Mariamne‘ (1849) macht sich diese Überspannung der Motive noch fühlbar. Die beiden Hauptfiguren sind, im Sinne Hebbelscher Psychologie, einzige dramatische Gestalten, die die „starre eigenmächtige Ausdehnung des Ich“ im tragischen Strudel ihres engeren und weiteren Konfliktes zur gegenseitigen Vernichtung treibt: der dekadente Herodiat und die letzte Makkabäerin, in der der ganze stolze Individualismus des jahwistischen Judentums noch einmal in den Kampf tritt gegen die feindliche Kultur Groß-Roms, der der Tetrarch in moralischer Halbheit zu erliegen droht. Nur daß durch die Häufung der Motive die wuchtigen Grundformen zu dicht überwuchert sind und so das Interesse vor eine nicht geringe Arbeit gestellt wird, die viel verschlungenen Knoten zu entwirren. Die symbolische Verknüpfung des durch die geschlechtlichen Leidenschaften zur größten „Ausdehnung“ gebrachten Seelischen mit dem Kulturell-Ethischen, — Hebbels stärkste Note — ist hier trotzdem noch weit überzeugender als in der ‚Judith‘. Das Drama ist insofern eine wichtige Etappe zu dem Triumph dieser dichterischen Weltauslegung, der in den ‚Nibelungen‘ erreicht werden sollte. Auf dem Weg

aber zu dieser Stufe hat Hebbel sich an einigen dramatischen Problemen entschieden irrend abgemüht: die Verzeichnungen der Anlage in der ‚Julia‘, im ‚Rubin‘ und im ‚Trauerspiel auf Sizilien‘ zur leisen Karikatur ist nicht zu übersehen.

Mit ‚Michel Angelo‘ (1855) hebt eine neue Periode in Hebbels Schaffen an. Die dialektische Zersetzung des Stoffes wird überwogen von dem Drang nach durchsichtiger, plastischer Form. Das wärmere und farbigere Milieu Wiens hatte in dem Dichter das Organ für diese sinnlichere Behandlung des poetischen Stoffes geweckt; seine Ehe mit Christine Enghaus hatte dem Umgetriebenen endlich in einem harmonischen Lebensverhältnis aufatmen lassen. Natürlich blieb seine Weltanschauung im Grunde unangetastet; auch das Erleben der Revolutionsjahre hatte ihn nur darin bestärkt, das tragische Problem da zu suchen, wo die starre Gebundenheit des Daseins mit tiefer sittlicher Bedeutung der Ausdehnung sich des Ichs entgegenstellt. Die ‚Agnes Bernauer‘ versetzt das schon einmal behandelte soziale Problem der Frau aus dem engeren Kreis der Bürgerfamilie in den weiteren Ring der mittelalterlichen Staatsräson; und wieder stellt der Dichter mit einer als grausam gescholtenen Objektivität das hier gegen das Gefühl streitende konservative Recht sittlich und ästhetisch in das hellste Licht. Mehr als je erschien in dieser Tragödie Hebbel seiner Zeit als Reaktionär: wer, in der vor- und nachmärzlichen Stimmung in Deutschland, verstand die Tragödie der schönen Augsburger Baderstochter anders, als daß jedes menschliche Gefühl zu einer Verherrlichung der Mesalliance und zur Verdammung des in Bosheit und Finsternis gehüllten Staatsprinzips führen müßte? Und Hebbel verherrlichte eher den dynastischen Henker! Das Gegenstück der Agnes ist die Rhodope in ‚Gyges und sein Ring‘ (1856). Hier ist das Weib die Hüterin des mystischen Schleiers, unter dem die Menschheit im Halbdunkel tastend ihren Weg zur Entwicklung sucht, und der „liberale“ König und Gemahl, Kandaules, wird das tragische Opfer seines Triebes zu freierer Sittlichkeit.

In den ‚Nibelungen‘ endlich fand Hebbel den Stoff, für den in der breiteren Menge eine leibliche Vertrautheit, auch für seine Behandlungsweise, vorhanden schien. Die geläufige symbolische Bedeutsamkeit der Gestalten des Volksepos erlaubte Hebbel, unbeschadet der Klarheit seiner Absicht, nach seiner Weise die großen Menschheitsfragen hier seelisch und kulturell auf den umfassendsten Ausdruck zu bringen. Hier kam ihm ein aufgespeicherter Vorrat von Ideen über das religiöse Problem und seine Abwandlung durch die geschichtliche Entwicklung der Völker, die ursprünglich in der geplanten und bereits zum Teil ausgeführten Tragödie ‚Der Moloch‘ verarbeitet werden sollten, zustatten. Im Nibelungenlied fand er ja in halb sagenhafter, halb geschichtlicher Form die mythisch-religiösen Prozesse, die unsere Kultur in ihrer Kindheit durchlaufen hat, schon künstlerisch bearbeitet. Er sah in dem Gewebe des



Gedichts die aus ganz verschiedenen Stoffen gebildeten Bestandteile der zeitlichen Entwicklung von Sitte und Religiosität als Kette und Einschlag. Als Kette die mythische Überlieferung einer noch elementaren, an die Natur gebundenen und von der Dämonie beherrschten Menschheit; als Einschlag die christlich-ritterliche Kultur, wie sie bis zum Ende der Hohenstaufenzeit religiös und politisch entwickelt ist. Der Dichter des deutschen Heldenlieds hatte in naiver Weise das Ethos einer neuen Zeit auf das drei Jahrhunderte ältere Stoffgerüst übertragen. Und Hebbel sah, daß die reiche bunte Farbe des Einschlags den dunklen Grundton der ersten Anlage — und damit der ersten, wichtigsten Bedeutung — der Sage fast ganz verdeckte. Mit voller Absicht aber ist er nicht so weit wie Wagner gegangen, aus den Quellsagen die deutlicheren aber eben auch ganz fiktiven Symbole der leiblichen Götter heranzuziehen. Ihm kam es vielmehr darauf an, im rein menschlichen Kreise zu bleiben und nur zu zeigen, nur ahnen zu lassen, wie tief die Wurzeln des Handelns dieser Menschen in den alten Boden mythisch-dämonischer Kultur hinabreichen. Das Wichtigste schien ihm, gerade das Zusammenprallen einer alten und einer nach neuer Gestaltung ringenden Welt in diesem Drama zu zeigen. Indem er, wie er sagt, das Gewebe „aufdrösselte" bekam er die Fäden in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit, als poetisch-symbolische Materialien, als dramatische Faktoren von höchster typischer Bedeutung in die Hand: „Und Hagen Tronje sprach das erste Wort!" Das heißt, in ihm fand Hebbel das Zentrum, die dankbarste Gestalt, den von allen Schauern der volkstümlichen Phantasie umkleideten Vertreter der starren, konservativ sich behauptenden menschlichen Zustände, wie sie große Weltperioden als Schicksalsmacht beherrschen. Hagen steht im Mittelpunkt der Kreise, als Mittelpunkt des engsten, ältesten. Er gehört zur Wurzelregion des Menschheitbaumes, der Weltesche, der aus dem tiefsten, nächtigen Grunde des Unendlichen die Säfte emporsteigen und Blüte und Frucht werden. Hagen fühlt sich darum als das Ewig-Notwendige, als den Hüter der erhaltenden Kraft.

Denn so wollte Hebbel, im Gegensatz zum Epos, verfahren: was im Gedicht als Kette dargestellt ist, deren Glieder Begebenheiten sind, sollte im Drama als „Kreise im Kreis" sich darstellen und an Stelle der Begebenheiten sollten die Charaktere treten. Um den beharrenden, sich Schicksalsgewalt anmaßenden Punkt im engsten Kreise (Hagen) schwingt sich der zweite, gegensätzliche Kreis: in ihm schreitet der wieder einmal menschgewordene Baldur-Siegfried, der immer wieder von Hödur erschlagene Frühlingsgenius des Menschentums, und mit ihm, in seligster Harmonie des verwandten Strebens, Kriemhild. Diese beiden Ringe umkreist dann die Hagen verwandte Nornentochter Brunhild als Schicksal. Dann, im äußersten Kreis, erscheinen die haltlosen, zwischen zwei Weltzuständen schwankenden Burgunden. Die Ringe dehnen sich, treiben aneinander, verschlingen einer den anderen und werden

aufgesogen von dem stärksten: die Grenzen alles Rechtes, aller Verträge überflutenden des sich rächenden Weibes. Denn das Weib ist die Natur an sich, die sich im Prozeß der Menschheit immer behaupten muß, — liebend versöhnend, oder, wie hier, furchtbar zerstörend, wenn ihrem aus der Ewigkeit fließenden Trieb der Welterhaltung Gewalt und Trug sich entgegenstellt. Ihrer entfesselten Wildheit fällt auch der eiserne Tronjer, sinkt der gigantische Held und Stützer eines von neuen Ideen, durch einen neuen Menschheitsinhalt ins Wanken gebrachten Weltzustands. Nicht, ohne das Werkzeug der unendlichen inneren Anlage mit sich zu zertrümmern; denn auch Kriemhild muß, da sie ihr eigenes Wesen zerstörte, ihr Ethos in das absolut Unmenschliche fortreißen ließ, an sich selbst zerschellen. Im Werkzeug ihrer Rache hat sie sich ihren eigenen Richter gerufen. Ein neuer Kreis, von einem neuen Kern ausgehend, tritt in die Peripherie der alten, in Blut zerfließenden: der christliche Westgothe Theodorich überkommt die befleckten, von Nornenzauber und Verbrechen dämonischer Mächte entweihte Kronen der untergehenden Geschlechter und schleppt die Welt auf seinem Rücken weiter

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich".

In Hebbels ‚Nibelungen' trat das zum Weltbild erweiterte nationale Drama seit Schillers ‚Wallenstein' zum ersten Male wieder in Erscheinung. Behauptet in den Nibelungen die mythische Legende mit all ihren Wahnvorstellungen ihr volkstümliches Recht, so ist doch auch gezeigt, wie und wodurch der Wahnglaube überwunden wird, wie immer das heilig unerschütterliche Fundament aller Natur, alles Lebens, sich neue Bewußtseinsformen, die den Kampf gegen alte, überlebende aufnehmen müssen, im Menschen gebiert. Dieses Müssen ist jedoch nicht, wie die alte poetische Ethik wollte, durch ein transzendentes Gebot veranlaßt, sondern der tiefinneren Notwendigkeit des psychologischen Wachstums, das den geschichtlichen bedingt, entspringend dargestellt. Auch hier ist die Tragödie in erster Linie auf Psychologie und Charakter gestellt und das Ethische ergibt sich als Postulat. Das ist bei Hebbel der Schritt über den Wallensteindichter, den Schüler des Kantischen transzendentalen Idealismus, hinaus; und in den ‚Nibelungen' ist er am entschiedensten getan. Das Drama Hebbels darf darum als ein reifes Zeugnis, — als vielleicht das einzige dichterische — für das in dem Jahrhundert vollzogene Wachstum der geistigen Welterfassung gelten.

Die überragende Bedeutung Hebbels für das moderne Drama konnte jedoch nur in dem Maße begriffen werden, wie die moderne Erfassung des Weltgangs selbst erst zu klaren Schlüssen gelangte. Zu des Dichters Lebzeiten waren es nur wenige, die den ganzen Umfang seiner Bedeutung für die Weltliteratur richtig einschätzten; und nur sehr zögernd natürlich vermochte ihm das lebende Theater zu folgen. Die durch die Jungdeutschen und die Spätromantiker wieder so ganz und gar an die Konvention verfallene Bühne stand diesen

kühn und knorrig gebildeten Gestalten mehr oder weniger hilflos gegenüber und vor den verschlungenen Motivierungen der Dichtung versagte einstweilen auch die durch romantische Sentimentalität und politischen Tugendklüngel verbildete Empfänglichkeit des Publikums.

Hebbel hat keinen Rivalen gehabt, nicht bei uns und nicht bei den Franzosen, deren Theater, auf dem Höhepunkt seiner technischen Geschicklichkeit, während der letzten zwanzig Lebensjahre des Dichters freilich auch Deutschland beherrschte. Gemeinhin wurde und wird Otto Ludwig neben Hebbel genannt. In der Tat steht er neben ihm, wie der nacheifernde, aber den Lehrer nicht selten mißverstehende Schüler neben dem Meister zu stehen pflegt. Ludwigs nicht geringe originelle Begabung büßte sogar bei diesem Versuch, das Werkzeug des Genius an sich zu reißen, ein gutes Teil seiner Ehrlichkeit und damit seiner Kraft ein. Ludwig könnte höher stehen, wenn er als Dramatiker nicht neben Hebbel hätte stehen wollen. Auch er bemüht sich, den Menschen als psycho-physiologische Einheit zu erfassen und sucht sich den suggestiven Tendenzen der Zeit zu entziehen, um näher an die Natur heranzugelangen. Am meisten besticht bei ihm die Wirkung seiner in bildlich-plastischen Vorstellungen arbeitenden Phantasie. Der Dichter gibt meist ein in voller Treue erfaßtes realistisch durchgeführtes Gemälde des von ihm behandelten Weltausschnitts, wozu ihm eine für seine Zeit besonders reiche Palette zur Verfügung steht. Seine Novellen „Zwischen Himmel und Erde‘ und ‚Die Heiterethei‘ reihen sich würdig den klassischen Erzählungen der deutschen Literatur an; sie sind Musterstücke volkstümlicher Erzählungskunst, zu denen Goethe, Jean Paul und Kleist den Nachstrebenden geleitet haben: sie stehen künstlerisch auch höher als Hebbels Versuche auf diesem Boden. Mit Immermann hat er diese Seite der Poesie, die dann in Gottfried Keller den Vollender fand, am reifsten weiterentwickelt. Als Dramatiker aber schritt Ludwig nicht so sicher. Er hat vorgegeben, sich an Shakespeare geschult zu haben und kommt auch als einflußreicher Dramaturg des Briten in Betracht: aber er hat Shakespeare doch nur in einigen Zügen besser als seine Vorgänger, in anderen aber auch noch gröblich mißverstanden. Namentlich blieb auch er an dem Begriff der „dramatischen Schuld“ hängen und huldigte der Schule, die den Untergang der Desdemona, Cordelia und der zahlreichen Opfer des tragischen Weltgangs sittlich, das heißt, durch eine Schuld rechtfertigen zu müssen glaubte. Auch für Ludwig war Shakespeare, und der dramatische Dichter überhaupt, der beglaubigte Amtsverweser der sittlichen Weltordnung, der Richter, der natürlich schuldlos niemand strafen darf. Also wollte auch er sich nicht damit begnügen, nur der Erklärer der um sittliche Prozesse entbrannten Welt- und Menschenhändel zu sein. So aber konnte er bei Hebbel, der ihn anzog, den Kern der Sache auch nicht treffen oder mußte ihn wieder verundeutlichen. Zudem ist es ein dunkler Fleck auf dem sonst sorgsam gewahrten und eifrig ins Licht

gesetzten Prestige seiner geistigen Werkstatt, daß er die Schülerabhängigkeit von Hebbel zu verbergen suchte, als Kritiker das Vorbild gar zu schulmeistern sich unterfing. Denn es ist sicher nicht zu schroff, wenn man sagt, daß Ludwigs erfolgreiche Dramen ihren Lebensatem ganz und gar von Hebbel borgen und darum, wenn auch sonst alle eigenen Vorzüge des Dichters darin zur Geltung kommen, mehr „echauffiert“ als lebendig erscheinen. Innere Einheit und Geschlossenheit der Charaktere, die nur der Weltbetrachtung des genialen Blickes aufgehen, vermochte sein Talent nicht zu erreichen. Es lehnte sich an die fremde Intuition an, ohne in deren Kraft konsequent und völlig aufgehen zu können; dem stand, wenn er sie auch richtig erfaßte, sein Begriff der tragischen Schuld im Wege. Damit ist aber immer auch eine Vergröberung der empfangenen Bilder verknüpft.

Das zeigt sich im ‚Erbförster‘, der die eisige tragische Luft der ‚Maria Magdalena‘ herzustellen sucht, wobei dem Imitator nur selbst der Atem gar zu bald ausgeht und das geliehene Bewußtsein versagt, so daß er in seinen tragischen Nöten nach den Helfern und Helfershelfern die Hände ausstreckt, die in der Schicksalstragödie unseligen Angedenkens schon so übele Dienste geleistet haben. Von dieser Unbeholfenheit abgesehen, hat er aber das Vorbild in einzelnen Zügen überraschend gut getroffen. Dann wieder begeisterte ihn Hebbels biblisches Drama, seine ‚Makkabäer‘ zu schaffen; aber wieder versagt nach der glänzenden Exposition die Kraft, die psychologischen Konsequenzen der Charaktere zu ziehen, die kulturellen und ethischen Kräfte zusammenzustraffen. Feuer und Blut müssen, das Weltgericht in der Kriemhild-Tragödie nachahmend, einen Schluß und eine Lösung bewirken, deren theatralische Schrecken in keinem gefühlsgerechten Verhältnis zu dem Vorhergegangenen stehen. Im ‚Engel von Augsburg‘ neigt Ludwig, Hebbels herbe ethische, aber freilich auch vielgetadelte Auffassung des Geschichtlich-Zuständigen verschmähend, der Behandlung des Stoffes (Agnes Bernauer) im gleichen Sinne zu, wie ihn etwa Friedrich Halm gefaßt hätte. Das Wichtigste: einen eigenen Baustil für das Drama fand er nirgend; er ahmte in Stuckornamenten, die er auf seine mangelhaft und ohne überzeugendes Gesetz konstruierten Gliederungen aufklebte, den Stil Hebbels nach, — wenn das ein Verdienst ist, so kann es Ludwig nicht geschmälert werden. Die ethische, philosophische und aesthetische Formel Ludwigs besticht zwar durch eine größere Klarheit, als sie Hebbel eignet, ist aber trotzdem nicht selten schief in der letzten Logik: die größere Helligkeit wird durch die Beleuchtung vom rationalistischen Grunde bewirkt, von dem Ludwig, als Kind seiner Zeit, nie ganz los kam.

Noch weniger freilich ist von einem eigenen Stil bei der Gruppe zu bemerken, die, um Hebbel und Ludwig herum, das ernste Drama weiterzuführen Anstrengungen machten. Äußerlich von der klassischen Tradition beeinflußt, Epigonen der Form, quälten diese Dichter ihre gehirn- und herzweiche

Weltauffassung, die von allen Richtungen Eindrücke empfangen hatte, in den dramatischen Rahmen. Man könnte sie Epigonen der Epigonen nennen, diese Friedrich Halm, Oskar von Redwitz, Deinhardstein, Salomon Hermann Mosenthal. Wenn eine warme Empfindung, eine dichterische Schönheit, ein kluges Wort, eine liebenswürdige oder selbst mutige Humanität, die hier und da einmal hervorblicken, irgend etwas über den Wert des Dramas entschieden und es seiner Aufgabe gerecht machen könnten, so wäre namentlich Friedrich Halm manches Gute nachzusagen. Da aber die Wahrhaftigkeit des Weltbildes im Drama das allein Wertvolle und dauernd Poetische ist, diese aber auch bei Halm nie auch nur in Frage kommt, bei ihm vielmehr, wie bei den anderen dieser Gruppe, nur in sentimentaler Verzerrung in Erscheinung tritt, haben die Werke dieser Dichter als Faktoren einer künstlerischen Kultur der Bühne überhaupt auszuscheiden. Ihre Verfasser brachten als Theaterdichter schlecht und recht ihr Stückchen Poesie auf die Bretter aber keine dramatische Kunst. Eine Auseinandersetzung, wie dennoch eine ‚Deborah', ein ‚Sohn der Wildnis', eine ‚Philippine Welser', ein ‚Hans Sachs' die zeitgenössische Bühne beherrschen und drei bis vier Jahrzehnte lebenskräftig wirken konnten, würde nur schon weitläufig Erörtertes wiederholen. Das Schlimme war, daß man zum Beispiel Mosenthals ‚Deborah' wirklich als Literatur nahm, als ein ‚Zeitdrama' von hohem sittlich-sozialen Wert: so sentimental pathetisch war das liberale Bürgertum jener Zeit, daß die rührsame Geschichte von dem steirischen Bauernjungen und der mit der ganzen alttestamentarischen Heiligkeit angeputzten Judendirne, samt dem aus der Versenkung heraufbeschworenen Geist Josephs II., die Gemüter in tiefe Erregung zu setzen vermochte. Zu einer Zeit, als längst das Pariser, Wiener und Berliner Judentum in einer fast feudalen Machtfülle über den Geld- und Industriemarkt herrschte, längst die durchaus sicheren Fundamente einer neuen Gesellschaftsordnung geschaffen hatte und wahrlich auf Verteidigung durch sentimentale Menschenliebe und Toleranz keinen Anspruch mehr zu erheben brauchte.

* * *

Den Ausgang einer anderen, schon erwähnten Linie, die zu einer Art deutschen Sittendramas, zum Gesellschaftsstück, führen sollte, haben wir in Eduard von Bauernfeld zu betrachten. Er hatte als Schüler der Romantik begonnen, als Schüler der österreichischen Romantik, die bis zum achtundvierziger Jahre der Wiener Literatur das Gepräge gab. ‚Der Musikus von Augsburg', ‚Die Geschwister von Nürnberg', ‚Fortunat', die Dramen seiner ersten Periode, zeigen eine freundliche harmonische Begabung, indessen noch keinen bestimmten Charakter. Ein Stück Josephinismus, ein Stück Raimundische Märchenphantastik und der der Donaustadt eigene Phäakenhumor, dem

romantischen Grundstoff beigemischt, — mehr einstweilen nicht. Dabei liebenswürdig heiter, wie denn die österreichische Romantik sich weit mehr gesunde Züge bewahrt hatte: ein liebes Wiener Mädel, nur ein wenig sentimental angehaucht, aber doch noch mit weit frischeren roten Wangen der sinnlichen Freude als ihre deutsche Schwester, die bedenklich zur Hysterie hinneigte. Man blieb in Wien durchaus sorgloser, anmutiger und schätzte die Gegensätze, die sich in der Gesellschaft auftaten und zu vertiefen drohten, nicht allzuernst ein. Darum hielten sich die österreichischen Dichter auch von der Geschmacklosigkeit fern, die Probleme demagogisch oder mit ideologischer Verstiegenheit zu behandeln. Es entbrannte keine Geisterschlacht unter den Poeten; die neuen Ideen flossen sacht in die alten, liebgewordenen Anschauungsformen ein. Die Situationen und die Einrichtungen des österreichischen Lebens erschienen im Grunde ja doch wenig verschiebbar.

Das erkannte Bauernfeld und hielt sich an diese konservative Stimmung, als er sich zum sozialen Lustspieldichter wandelte, wozu ihm die in Wien immer lebhafter als im übrigen Deutschland unterhaltene Berührung mit der französischen Literatur viel Anregung gab. Er vermied jedoch den Fehler der Franzosen, die Konflikte gewaltsam zu konstruieren und noch mehr den der Deutschen, Programmreden von der Bühne herunter zu halten. Nicht gegen die Fäulnis, nur gegen die törichte Gebundenheit des gesellschaftlichen Lebens richtete sich sein aristophanisches Bestreben. Durch eine freiere Entfaltung der Charaktere sollten die sozialen Vorurteile überwunden und dadurch den vorhandenen und drohenden Konflikten die Spitze abgebrochen werden. Die poetische Freiheit der Gestalten in dem Shakespeare-Lustspiel schwebte ihm für seine Wiener Komödie als Muster vor. Die Handlung sollte das Gerippe sein, die Charaktere das Fleisch, so erreichten seine Gebilde in der Tat oft den Schein eines warmen Lebens. Wir schütteln zwar heute manchmal ungläubig den Kopf, wenn uns das Fräulein von Rosen, Herr von Ringelstern, die Frau von Linden und andere Typen des Dichters als echte Nachkommen der Beatrice, des Benedikt, der Rosamunde des Speerschüttelers empfohlen werden, — wie es um die Mitte des Jahrhunderts geschah —; aber wir werden beim Vergleichen mit dem früheren und dem gleichzeitigen deutschen Lustspiel, mit der groben Struktur bei Kotzebue und Raupach, doch finden, daß hier wirklich vornehme Gewandtheit und wenn auch nicht gerade französischer, so doch ein feiner Wiener Esprit das Wort führen. Schließlich gibt nur ein Schelm mehr, als er hat.

Bauernfeld gab sich als ein gebildeter Unterhalter seiner Gesellschaft, der die Lehren, die er dabei beabsichtigte, in die Form einer liebenswürdigen Causerie kleidete. ‚Der kategorische Imperativ‘, ‚Krisen‘, ‚Das Tagebuch‘, ‚Aus der Gesellschaft‘ waren im guten Sinne des Worts Komödien, über die Farcen hinausgewachsen, die das Feld bisher beherrscht hatten, waren, wenn

auch etwas auf Verschönerung und romantischen Schimmer zugeschliffene Spiegel ihrer Zeit, der gesellschaftlichen Vorzüge und Schwächen, wie sie auf der Oberfläche gesitteter Geselligkeit erscheinen und die vorhandenen tieferen Probleme maskieren. Dann hatte Bauernfeld, als sicheres Mittel, stets einen Schuß patriotischer Moral zur Verfügung, der ihm gut zu Gesicht stand. Zu einem Triumph nutzte er diese Gabe aus, als er, 1848, den jungen „liberalen“ Kaiser in ‚Großjährig‘ auf die Bühne brachte: die lange geduldig zurückgedrängten Empfindungen empfingen durch ihn angesichts des anbrechenden Freiheitslenzes Sprache und hoben den Dichter auf die Höhe seines Ruhms. Österreich freute sich, „den“ modernen Dramatiker sein eigen zu nennen, der Molière, Shakespeare und Beaumarchais beerbt zu haben schien: denn Phantasie, soziale Moral und Liberalismus, fand man, hatten sich in seiner Komödie zum schönen Bunde vereinigt.

In etwas radikaleren Bahnen als Bauernfeld, mehr mit journalistischem Anstrich als dichterischem Geist, verfolgte Friedrich Wilhelm Hackländer dieselben Ziele. ‚Der geheime Agent‘ wirkte als eine gelungene satirische Schilderung des Diplomatentums, das sich seit dem Wiener Kongreß freilich schon der Kritik der Spatzen bloßgestellt hatte. Ein reicher Anempfinder war Gustav zu Putlitz, dessen dem Theater zuneigendes Blut bald von dieser, bald von jener Strömung in poetische Wallung gebracht wurde und der darum sehr ungleiche Produkte zutage förderte. Das wertvollste vielleicht im ‚Testament des Großen Kurfürsten‘. Auch L. Feldmann und Karl Töpfer vertraten als fruchtbare Theaterdichter besseren Geschmack und eine tendenzlose Humanität in braven Stücken, wie sie der Tag braucht und die Jahre verwehen. Weder zu einer herben, die Glut unter der Asche aufblasenden Kritik gelangte diese soziale Komödie, noch zu einer packenden objektivierenden Schilderung des wirklichen Zeitzustands, die den Blick hinausgelenkt hätte auf neue Ufer eines neuen Tags. Ihre Dichter erlagen alle in irgend einem Sinne der romantischen, melodramatischen Verkünstelung.

Nur einer machte sich frei davon, weil er das Absterben der Romantik in der neuen bürgerlichen Gesellschaft zeitig voraussah und sich entschlossen zum „gesunden Menschenverstand“, wie wir bei uns ja wohl nennen müssen, was der Franzose bon sens heißt, sich herüberschlug. Das war Roderich Benedix. Sollte das Philisterium des neuen Geschlechts keinen Himmel haben? War diese teuere Spezies des Geschlechts während der freiheitlichen Bewegung am Ende gar ausgestorben? Der Erfolg, den Benedix davontrug, zeigte, daß sie noch in ganzer Fülle der Gesundheit lebte und ihr poetisches Jenseits nicht aufgegeben hatte. Und der die Pforte dieses Jenseits hütende Petrus wurde Benedix. Man ging in seinen Himmel ein hocherhobenen Hauptes, tugendhaft, schlicht, — nicht mehr mit dem pathetischen Überschwang der à la Iffland verkleideten Rousseauschüler, sondern heiter und derb, aber im Kerne auch

anständiger als die berüchtigten Lebenskünstler Kotzebues. Am liebsten brachte Benedix von diesen Himmel ein Stückchen herab in die deutsche Bürgerstube, wo es ein warmes Behagen verbreitete, alle Eckchen und Winkel lieber Gewohnheiten freundlich beleuchtete und die Schwächen lächelnd vergoldete. Nicht immer freilich blieb es den Schwächen gegenüber beim Belächeln; es gab und gibt Dinge, mit denen der Philister keinen Spaß versteht, an denen er die rauhe Kraft seiner gesunden Moral entfaltet: wie herzlos ist Benedix gegen das „überzählige", vom Glück ausgeschlossene Mädchen, die alte Jungfer, wie banal steht er zur Frauenfrage, die er in ‚Doktor Wespe' verhöhnt, wie brutal erfaßt er überhaupt jedes tiefere soziale Problem seiner Zeit! Aber es muß zugegeben werden, daß er seine Mängel ganz aufrichtig als Vorzüge empfand, seine Schwäche als Kraft. Kein Skrupel ist ihm je gekommen, daß er das Bild der Welt am Ende nur der gefälligeren Wirkung zuliebe fälsche. Er ist ganz eifervoll von seiner Wahrhaftigkeit überzeugt. Sein Auge war wirklich auf irgendwelche Höhe und Tiefe des Daseins gar nicht eingestellt. Er buk gesundes, für den Theatermagen des Publikums leicht verdauliches Brot; und man konnte noch zufrieden sein, daß er es war, der den Großbetrieb der dramatischen Nahrungsmittel von Raupach übernommen hatte. Raupachs mit historischen Rosinen und philosophischen Zuckermandeln überfüllten Lebkuchen hatten immer nur schlechte Träume verursacht; bei Benedix lachte sich das Publikum in den berühmten Schlußabrechnungs- und Verlobungsszenen, bei denen es selten weniger als vier glückliche Paare gab, so gründlich aus, daß gesunder, traumloser Schlaf als Folge sicher war. Wie mußte, vor 1848, ein Stück wie ‚Der lange Israel' herzerquickend wirken! Das gemaßregelte bemooste Haupt, dieser ewige Student mit dem goldenen Herzen, mit der platonischen Liebe zu dem braven Hannchen, wie glich er aufs Haar den vielen relegierten Kämpfern für deutsche Freiheit und für deutsches Recht! Wie beschämte die tugendhafte arme Näherin die bestechliche boshafte Präsidentin. Blieb da auch nur ein Zweifel an dem endlichen, ewigen Sieg der Tugend über alle Niedertracht und Korruption? Zur Wahrhaftigkeit von Benedix gehörte, daß er durchaus mit heimischem, der eigenen Kultur entnommenem Material arbeitete; er würde sich geschämt haben, sich von kolportierten Ideen dichterisch begeistern zu lassen. Er hielt das mit der Würde eines deutschen Mannes nicht vereinbar. Doch wurde er darum auch nicht selten überflügelt in der Gunst der Menge von der einzigen ebenbürtigen Rivalin, die ihm hier entstand, von Charlotte Birch-Pfeiffer.

Unbekümmert um geistige Eigentumsrechte verarbeitete diese rastlos tätige Frau — auch in ihren sogenannten Originalschauspielen — aufgelesene und angelesene Motive sonder Wahl und Grundsatz, wenn sie sich nur in irgend einem Sinne zu einer dramatischen Situation gefügig erwiesen. Bei dieser fragwürdigen Praxis schmuggelte sie in der Tat manches interessante psycho-

logische, geschlechtliche oder soziale Problem aus der modernen französischen Literatur und aus der englischen in den Vorstellungskreis des deutschen Theaterpublikums. Zur Emanzipation der Frau stellte sie sich wohl viel freier als Benedix, vergaß dabei aber nie, was sie der deutschen Moral schuldig war: die sieghafte Kraft des freigewordenen Weibes fand stets einen Partner in dem zu wahrhaftem Edelmut geläuterten, sich hingebenden Mann; und selbstverständlich blieb Hymens segnende Herrschaft bei ihr stets in Ehren. Wenn spleenige Lords die Gouvernanten ihres Haushalts heiraten, durch tiefe Gegensätze der Bildung und der Lebensgewohnheiten zerrüttete Ehen wieder zu sonnigem Glück zusammengeleimt werden, — weil die Frau, ehe sie aus dem Haus ihres bedenklich brüchig gewordenen Gatten davonläuft, rasch noch einmal ein sentimentales Lied singen muß, — wenn uneheliche Dorfkinder voll Klugheit und Tugendhaftigkeit in die Schulzenfamilie hineinheiraten, wenn Fürsten und Minister, durch den Freimut künstlerischer Revolutionäre besiegt, ihr Herz der aufgeklärten Menschenliebe öffnen, dann hat Frau Charlotte den Beweis geliefert, daß dank ihrer Muse das tausendjährige Reich des Glücks dieser ganz unsinnig durch soziale Sorgen verdüsterten Welt schon sehr nahe gerückt ist. Es gibt keine gesellschaftlichen Gegensätze, die das Herz nicht besiegt; es darf keine geben: der von der Liebe bewegte freie Wille gleicht sie alle aus. Jede Spielzeit der Jahre von 1830 bis 1860 hat ein neues Birch-Pfeiffer-Stück gebracht, das allen — aber ohne Ausnahme allen — deutschen Bühnen das Repertoirestück der Saison wurde; denn diese Frau war eine Macht, vor deren Ungnade selbst die Hoftheater-Intendanten zitterten. Und immer dankbar waren ihr die Schauspieler für die guten Rollen, die sie ihnen schrieb.

Neben der von Raupach an Benedix und die Birch-Pfeiffer überkommenen Theaterhegemonie bedeuten eigentlich alle hier betrachteten dichterischen Talente nur herzlich wenig. Die Bühnen spielten ja von Zeit zu Zeit eines der von den Autoren mit zäher Ausdauer angebotenen, von der besseren Kritik empfohlenen literarischen Dramen, aber meist nur, um endlich des Drängens überhoben zu sein und eigentlich auch immer nur mit „Achtungserfolgen". Dabei ist zu betonen, daß Benedix und die Birch-Pfeiffer zudem schon das bessere Genre repräsentierten; unter diesem gab es noch die breite Flut der läppischen Situationsschwänke aus dem Französischen, der Vaudevilles, gegen die selbst die kräftigere aber auch rohere einheimische Produktion des Volkstümlichen schwer aufkam. Hier wären Angelys Possen und Schwänke zu nennen, die namentlich in Norddeutschland beliebt waren, wie ‚Von Sieben die Häßlichste' und ‚Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten'. Die Possen Nestroys, die Raimund überall fast ganz verdrängt hatten, wurden in Süd- und Norddeutschland gleich häufig gegeben; leider gerade am wenigsten jene, die in ihrer drastischen Satire und in ihrer Parodie eine oft sehr glückliche Kritik der Gesellschaft übten: ‚Zu ebener Erde und oberer Stock' (Das Urbild aller

Vorder- und Hinterhauskomödien), gelangte nicht zu der unverwüstlichen Beliebtheit von ‚Lumpazivagabundus‘, ‚Einen Jux will er sich machen‘; Nestroys glücklichster Einfall ‚Der Zerrissene‘ fand seine Zeit noch nicht reif für die parodistische Skepsis, die hier das politische Gewissen der Zeit verspottete. Sein fruchtbarster Nachfolger an der Wiener Volks- und Possenbühne wurde O. F. Berg, von dem allmählich hundertundfünfzig Stücke in den Spielplan kamen. Karl von Holtei bewährte sein Talent auf jeglichem Gebiete mit volkstümlichen Erfolgen: ‚Lenore‘, ‚Lorbeerbaum und Bettelstab, ‚Hans Jürge‘, ‚Der alte Feldherr‘, ‚Die Wiener in Berlin‘ und ‚Die Wiener in Paris‘ beherrschten dauernd die Bühnen. Den ‚Geadelten Kaufmann‘ von C. A. Görner hat man lange Zeit als eine gelungene soziale Komödie geschätzt. Zwischen Holtei und Angely die Mitte haltend war Karl August Lebrun ein fruchtbarer Possendichter und Plötz in München stellte das alte Verwandlungsstück vom ‚Verwunschenen Prinzen‘ mit Erfolg auf die Bühne. In Frankfurt a. M. schuf der auch als artistischer Leiter des Theaters elf Jahre hindurch tätige Karl Malß eine lokale Volksposse: ‚Der Bürgerkapitän‘ und ‚Herr Hampelmann und die Landpartie nach Königstein‘. In Dresden wirkte Gustav Räder als fruchtbarer Possendichter und suchte zwischen Raimund und Nestroy die Mitte; namentlich mit ‚Robert und Bertram‘ behauptete er sich bis in die Gegenwart.

Was wir heute unter der Gattung des französischen Sittendramas verstehen, wie sie sich im ersten Jahrzehnt des zweiten Kaiserreichs charakteristisch in Paris entwickelt hatte, ist von der deutschen Bühne kaum vor Ablauf der in Rede stehenden Periode aufgenommen worden. Die Aufführungen der ‚Kameliendame‘ und der ‚Pariser Sitten‘, 1855, in den neuen Berliner Theatern blieben auswärts einstweilen ohne Nachahmung. Auch Offenbach wurde eigentlich in dieser Periode nur in Berlin kultiviert und etwa noch in Hamburg; in den Mittelstädten, und an den Hoftheatern namentlich, erlaubte man nur seine zahmen Singspiele und höchstens einmal ‚Orpheus in der Unterwelt‘. Das war vielleicht das wirklich einzige Übele beim Verpflanzen dieser Gattungen auf die deutsche Bühne, woraus so häufig der „Verfall“ unseres Theaters abgeleitet wurde, daß man diese französischen Produkte einer ganz bestimmten Zeit, bei uns zehn und fünfzehn Jahre post festum aufs Theater brachte: ihr gegen die Zustände einer bestimmten Gegenwart gerichteter Stachel war abgestumpft und nur noch ihr sinnlicher Kitzel wirksam geblieben. Dagegen hielt sich die ältere französische Produktion in voller Gunst — Delavigne, Scribe und Genossen — und ganz besonderen Effekt machte es, wenn einmal ein wirklich sozialistisches Stück herüberkam, wie ‚Marianne, das Weib aus dem Volke‘ von Dennery und Mallian, das einen breiten Erfolg mit Pyats ‚Lumpensammler von Paris‘ teilte. Von Madame de Girardin hatte, Die Furcht vor der Freude‘ Bürgerrecht bei uns und ‚Lady Tartuffe‘; von Bayard und

Dumanoir spielte man den ‚Vicomte von Lettorières‘ und ‚Er muß aufs Land‘, dann namentlich aber den ‚Pariser Taugenichts‘ des Erstgenannten; von Dumanoir und Keranion Jean qui rit et Jeanne qui pleure. Das moderne Gesellschaftsstück des späteren Augier, das vom jüngeren Dumas und Sardou dankte wesentlich Heinrich Laube seine Einführung in Deutschland; wir kommen an anderem Orte darum darauf zurück.

Ehe aber die Bühne diese Bahn beschritt, war natürlich den Vorgängen am französischen Theater von unseren Literaten viel Aufmerksamkeit zugewendet worden. Die von der ‚Schule des bon sens‘, namentlich unter Augiers Führung, immer entschlossener aufgenommene Gesellschaftskritik schien doch auch uns anzugehen. Die Korruption der Moral unter dem zweiten Kaiserreich, die wirtschaftliches, politisches und familiäres Leben gleichmäßig bedrohte, war als Gefahr auch bei uns nicht ganz von der Hand zu weisen. Man hätte die starken Stücke auch sofort unbesehen herübergenommen, wenn nicht die heikele Frage der Frau gewesen wäre. Aber unmöglich konnte die zweifelhafte Frau in und außer der Ehe für uns eine psychologische und noch weniger eine soziologische Bedeutung haben. Noch drohte in Deutschland gewiß nicht, wie Dumas es formulierte, l'immense prostitution qui nous envahit et qui nous entame. Die Jagd nach politischer Macht, die nach Gelderwerb, paßte auf unsere Bühne und überhaupt für deutsche Verhältnisse, ja: aber nicht die „Dirne“ mit und ohne Ehering. Wir waren und blieben im Grunde doch immer bessere Menschen, bei denen ein Appell an das Gemüt jeder Gefahr die Spitze abbrechen mußte. Es genügte, wenn die durch die Umwandlung der Gesellschaft auftauchenden Probleme in unserer Weise eine ernsthafte Behandlung erfuhren, wobei die in Frankreich so bemerkenswert vertiefte Technik und die interessante Erscheinung der kompromitierten Frau ja nur zum Vorteil verwendet werden konnten.

Die ersten Schritte zu einer solchen Anpassung aktueller sittlicher Probleme an deutsche Verhältnisse tat Gustav Freytag in seinen beiden, ganz aus der Märzstimmung des deutschen Lebens heraus geschaffenen Schauspielen ‚Die Valentine‘ und ‚Graf Waldemar‘, die beide vor dem Revolutionsjahr geschrieben sind. In beiden die starke Illusion, die einen Sieg der demokratischen Tüchtigkeit über die verlotterte Lebenshaltung der Aristokratie in sicherer Erfüllung sah. Die tendenziöse Behandlung des Zuständlichen war von einem klug vermittelnden Verstand, der nicht schüren, sondern versöhnen wollte, in ein gewinnendes poetisches Pathos gehüllt; die Ausgleichung der Gegensätze aber, die versucht wurde, blieb ganz am Sonderfall haften. Die Differenzen der durch innere Anlage, Herkunft und Erfahrung doch determinierten Charaktere waren wieder nur romantisch überkleistert, so daß wir heute nur ein ironisches Lächeln für diese Art, Lösungen herbeizuführen, aufbringen können. Dagegen rechtfertigen die ungemein glücklichen Vorzüge, die Freytag seinem

Meisterlustspiel ‚Die Journalisten' beizumischen verstand, die hohe Wertung dieses Stückes.

Die überwiegende Wirkung der ästhetischen Absicht, in den Vertretern der Stände, der Anschauungen, die aufeinander stoßen, liebenswerte Charaktere zu schaffen, überwand hier endlich einmal die herkömmliche Parteilichkeit des Zeitdichters: im liberalen Lager alle biedere Tugend, alle Verbohrtheit und alle Verderbnis dagegen im konservativen aufzuhäufen. Die loyale Beschaffenheit der im Mittelpunkt der Handlung stehenden Charaktere, die Mischung von Tüchtigkeit und Schwäche war so glücklich getroffen, daß die Gestalten dieses Lustspiels nicht ohne Berechtigung denen der Lessingschen Minna an die Seite gestellt worden sind. Kein Versuch zu einem Charakterlustspiel war bisher jenem Vorbild so nahe gekommen. Mit der befreienden Kraft des echten Humors, der die Auswüchse und schiefen Bildungen einer bewegten Kulturströmung mehr unter dem Gesichtspunkt des lachenden als unter dem des moralisierenden Philosophen sieht, war hier das Bild der neuen sozialen Macht, des Journalismus, gezeichnet. Die großen Worte schwiegen endlich einmal; die menschliche Komödie trat an die Stelle der grotesken Gebärden und gab sich ohne die Maskerade historischer Bedeutsamkeit. Der Deutsche hat immer recht, seine Sympathien für diesen Bolz, für diesen Oberst, für den so ganz respektabel langweiligen Ollendorf, für den Bellmaus, den Piepenbrinck und für den rührenden Schmock zu bewahren, solange er mit dem Dichter des Glaubens ist, daß dem Menschen noch eine höhere Aufgabe der Humanität gestellt ist, als die, seine Rolle als „politisches Tier" mit moralischer Intoleranz durchzuführen. Das Prinzip des juste milieu, das Freytag, der zum Bourgeois gebändigte deutsche Liberale, in diesem Lustspiel enthüllte, war durch die Wärme der Charakterzeichnung, durch das Hervorheben der mit all ihren Schwächen so bestechenden Gemütswelt über die bewegte Oberfläche des politischen und sozialen Lebens dauernd ästhetisch geadelt.

Leider blieb Freytags Meisterstück vereinzelt: er selbst vermochte keinen zweiten so glücklichen Wurf. Und es sollte auch nie übersehen werden, daß diese Journalisten gewissermaßen ein Bekenntnis der Resignation des dichterischen Zeitgeists waren: ein Entschluß, sich mit dem zu vertragen, was man auszutragen sich zu schwach bekennen mußte. Zu der gleichen Resignation aber kamen, bis auf einige verspätete Ehrgeizige, die wir an anderem Orte kennen lernen werden, alle die Führenden in dieser Übergangszeit. Der Einzige, der in seiner Weise den Problemen des Werdenden ernsthaft zu Leibe gerückt war, Hebbel, starb 1863 kaum fünfzigjährig. Die Jungdeutschen gaben sich zur Ruhe; die Klassizisten mühten sich erfolglos weiter: im letzten Jahrzehnt vor dem neuen Deutschland schien alle Schöpfungskraft größeren Stils eingeschlafen.

Doch lebte in Wien noch Grillparzer.

Einst als ein kräftig Führender begrüßt, hatte er, von der Art seiner späteren Erfolge im tiefsten enttäuscht, verhältnismäßig früh sich auf eine Art poetischen Altenteils zurückgezogen. Nicht, daß er seine Zeit nicht mehr verstanden hätte: Grillparzer hörte oft ihre tiefsten Brunnen rauschen, durch all den Lärm hindurch, den die angeschwellten Ströme der liberalen Bewegung in allen Flußbetten und in allen Sammelbecken des europäischen Lebens verursachten. Er wußte auch ganz gut, daß die eine Zeit bewegenden Kräfte nicht immer identisch sind mit den in der Tiefe gärenden und schließlich ausschlaggebenden Gedanken. Aber einmal hatte er sich aus freier Wahl zu eigensinnig in den Kulturkreis eingeschlossen, den für ihn Goethe und Schiller bezeichneten, dann jedoch sprach auch bei ihm die schon erwähnte Zurückhaltung des österreichischen Zeitgeistes vor 1848 entscheidend mit. Der vormärzliche Österreicher glaubte ernstlich nicht an eine tragische Zuspitzung der Gegensätze; so schwer er unter den reaktionären Maßnahmen litt, so sehr sie ihm das Bedürfnis nach geistiger, künstlerischer und moralischer Entfaltung unterbanden, er begnügte sich doch lieber mit einem geringeren Maß von Freiheit, zog vor, die ihm ans Herz gewachsene Kultur in stillen, bescheidenen, erlaubten Formen zu hegen und zu pflegen, als sie den Gefahren auszusetzen, die aus zu heftigen Konflikten der Volksseele mit den staatlichen Gewalten leicht entspringen. Und Grillparzer war, wie Scherer wohl zutreffend sagt, „zunächst österreichischer Staatsbürger, dann erst Niederösterreicher und Wiener, dann erst religiös Freisinniger, dann erst ein politisch Freisinniger, dann erst ein Deutscher". Zu allererst aber, darf man hinzusetzen, war er ein Dichter, — ein Dichter an sich, der als solcher eben dem Irrtum zuneigte, die Welt der Poesie und gar die des Dramas ließe sich willkürlich als eine gesonderte von der allgemeinen Bewegung ausschließen. Er war von einer wahren Angst beseelt, daß keiner der in der Zeit umlaufenden „theoretisch-dogmatischen" Sätze auf sein Bilden Einfluß gewönne oder sich in seine Diktion verirre; wohl aber strebte er klar und aufrichtig, in seiner Kunst „die Einheit der Natur für das Gemüt herzustellen". Darin erkannte er die Aufgabe, die die Kunst von der Philosophie unterscheidet, die jene Einheit im Geistigen herzustellen bestrebt sei. „Die Erklärung der Kunsthöhe aus dem Gesichtspunkte der Evolution ist der ekelhafteste Materialismus", sagt er selbst; er war demnach durchaus abgeneigt, sein Dichten und gar sein Drama in den Dienst der geistigen Bewegung zu stellen, die sich mit immer größerer Deutlichkeit als Hauptinhalt des Jahrhunderts enthüllte. Von der Anschauung auszugehen, nennt Alfred Klaar Grillparzers besten Vorzug, und daß bei ihm „nicht, wie bei Schiller und Hebbel, der Künstler durch den Philosophen ging, sondern umgekehrt, der Philosoph durch den Künstler". Das ist richtig; nur kommt bei Grillparzer der Philosoph beträchtlich weniger weit als bei jenen der Künstler auf dem umgekehrten Wege. Grillparzer hat in dieser Hinsicht etwas vom Fluche des

Mydas an sich: was er berührt wird Gold, Gold seiner Poesie; aber es stillt den Hunger nicht nach einer tieferen Einsicht in das Wesen der Welt, weil sich die Idee in seinen Dramen nicht kräftig durchsetzt. Diese Beschränkung war zum guten Teile seine Wahl; er war tief unbefriedigt von den metaphysisch zu hochfliegenden dramatischen Versuchen der Zeit und wollte statt „verunglückter Meisterwerke“ lieber „genießbare Kunstprodukte“ schaffen, in denen die Vorzüge des Österreichers, wie er sie erkannte: Bescheidenheit, statt der nationalliberalen Phrase im übrigen Deutschland, gesunder Menschenverstand, statt der Abstraktion, wahres Gefühl an Stelle des Verstandes, — zur Geltung kommen sollten. Das ist ihm auch immer gelungen; und über diese stets vorhandenen Werte gießt die Lichtquelle seiner Poesie ihre lebenweckenden Strahlen.

„Die sogenannte moralische Ansicht“, bekennt er, „ist der größte Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorzüge der letzteren gerade darin besteht, daß man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann, welche das Moralgesetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält“. In dieser rein humanistischen Sphäre seiner Gedankenwelt empfingen die reifsten und liebenswürdigsten seiner Dramen Leben, Gestalt und Farbe: die wundervolle Liebestragödie der Hero in ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘, das 1831 auf dem Burgtheater erschien, verhängnisvollerweise aber durch die Darstellerin der Hauptrolle, die in anderen Aufgaben so treffliche Julie Rettich, damals zu keiner Wirkung gelangte. Ferner das poetische Lustspiel ‚Weh dem, der lügt‘ aus der Mitte der dreißiger Jahre und das schon frühzeitig nach Anregungen des Lope de Vega entworfene aber erst in den fünfziger Jahren vollendete Trauerspiel ‚Die Jüdin von Toledo‘. Auch die Fragment gebliebene ‚Esther‘ gehört hierher. Bleiben auch die bei den Werken der ersten Schaffensperiode gefundenen Grenzen von Grillparzers Begabung immer bemerkbar, so geht doch in den genannten Stücken die psychologische Charakteristik, an der in der Ahnfrau, in der Sappho und in der Medea angewandten gemessen, viel tiefer. Auch die freier gewordene Ausdrucksfähigkeit zeigt den Aufstieg des Dichters.

Am reifsten aber erscheint er in jener dritten Gruppe von Dramen, die man als die österreichisch-nationalen bezeichnen könnte. Von allen Versuchen des Jahrhunderts, eigentliche, das heißt, reale Geschichte poetisch-dramatisch umzuwerten, gebührt den historischen Dramen Grillparzers der Preis. Hier, und nur hier wird er stark; selbst da, wo ihn sonst seine Schwäche besiegt, weil er mit einer wundervollen Ergebenheit sich von dem Geist der Geschichte, der durch die mit Liebe geschauten Charaktere seines Fürstenhauses zu ihm redet, leiten läßt. Hier erkennt er ganz und unumwunden den Charakter als Schicksal und Notwendigkeit und wird Tragiker, sofern die geschichtlichen Tatsachen ihn dazu treiben. Man kann sich hier Klaar anschließen, wenn er sagt: „So ganz Patriotismus und so ganz Feind der patriotischen Phrase, so ganz Liebe und so gar nicht Servilität, so ganz Treue und so gar nicht Schmeichelei hat

seit Shakespeare kein Dichter ein regierendes Geschlecht auf die Bühne gebracht". Und doch ist das Hervorgehobene nur ein Nebenvorzug des hier seinen ganzen Reichtum entfaltenden Dichters.

Der Versuch Grillparzers, einmal im vorwiegend geschichtsphilosophischen Sinne ein Drama auf- und auszubauen, der in der ‚Libussa' zu verehren ist, gelang ihm nur halb. Das Werk zerbricht ihm unter der Hand; aber die Bruchstücke sind von edelstem Material und vollendeter Form. Von der Durchführung des zur Tragödie sich aufrollenden Schicksals der sagenhaften Erbin des Slavenreichs, die, aus göttlichem Stamme, dem Promethidenlos anheimfallen muß, weil sie dem Menschen in Liebe sich vermählt, lockte den Dichter ein auf dem Wege liegendes Märchenlustspielmotiv ab: das Lustspiel von Libussa und Primislaus. Als es ausgespielt, kehrt der Dichter wieder zur Tragödie zurück: aber für den prächtig schönen Schlußakt der von der Erde und der Liebe scheidenden Brunhild-Libussa fehlen die Motive, die in der Haupthandlung fortgesetzt und entwickelt werden müßten; die Überzeugung fehlt von der Notwendigkeit und so ist es wieder um die Tragödie getan. „Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern", bekennt Grillparzer einmal: nun, hier in der Libussa hatte das Kind seine bunten Bilder gefunden und die Tragödie darüber zu lange vergessen.

Der äußeren Schicksale der Grillparzerischen Dramen ist an anderer Stelle schon gedacht worden; sie waren von einer so boshaften Ungunst, daß, nach dem ganzen Verlauf dieser schlechten Ehe zwischen Poesie und Bühne, in dieser Ungunst beinahe schon die Bestätigung liegt, daß in Grillparzer ein für seine Zeit viel zu vornehmer dichterischer Geist sprach.

XI.

Heinrich Laube und Franz Dingelstedt.

In zwei außerordentlichen Willensmenschen hat die dramaturgische Begabung unseres Jahrhunderts einen erschöpfenden Ausdruck gefunden. Freilich liegen die von den beiden angestrebten und erreichten Ziele in extremis und stellen schroffe Gegensätze dar. Wenn hier also Richard Wagner und Heinrich Laube zusammen genannt werden, soll zunächst nur auf einen gemeinsamen Charakterzug der beiden, auf das in ihnen wirkende ungewöhnliche Maß von Energie hingewiesen werden, das sie bei der Verfolgung ihrer künstlerisch-kulturellen Absichten der Schaubühne gegenüber erfolgreich in die Tat umsetzten. Dieses Gemeinsame ist bei den Urhebern starker Wirkungen auf irgend einem Kulturgebiet nie zu verkennen und in einer gewissen Bedeutung immer zur Anerkennung zwingend: die außerordentliche Vitalität in solchen Männern. Sie gibt ihren Schöpfungen das Gepräge von Werten, die für eine mehr oder minder lange Zeitstrecke als vollgültig angesehen werden.

Was durch hundert Jahre nicht hatte gelingen wollen und angesichts der um die Mitte des Jahrhunderts erreichten Entwicklung des Theaters für die Zukunft vollends als bare Unmöglichkeit angesehen werden mußte, das zwang die Genialität und Zähigkeit des künstlerischen Machtmenschen Richard Wagner endlich doch in die Erscheinung. Das Musikdrama im Bayreuther Festspielhaus ist als ein in der gesamten modernen Kulturwelt einzig dastehendes Ereignis zu betrachten, dem seiner eigentlichen Bedeutung nach auch bei anderen Nationen nichts ähnliches an die Seite gestellt werden kann. Hier wurde einmal das theatralische Kunstwerk lebendig, wie die Idee, an den größten Mustern der Geschichte sich begeisternd, es vorgezeichnet hatte; die künstlerische Tat, von keinerlei Zugeständnissen an die Trivialität eingeengt und entstellt, vielmehr auf den höchsterreichbaren Ausdruck von Inhalt und Form — natürlich innerhalb der Grenzen der Subjektivität Wagners — gebracht, ist hier geleistet und damit sogar mehr als das dramaturgische Ideal der deutschen Renaissance, wie es das achtzehnte Jahrhundert aufgestellt hatte, erfüllt worden.

In ganz anderer Weise, auf anderen Wegen und nach einem anderen Ziel hin, setzte Heinrich Laube seine ungewöhnliche Energie ein, das dramaturgische

Kunstwerk zu schaffen. Ihm kam es darauf an, die anarchisch verzettelten Anläufe zusammenzufassen, eine Schauspielbühne herzustellen, die in Dichtung und Darstellung die vorhandenen Kräfte zur wirksamsten Entfaltung bringen sollte. Zur wirksamsten Entfaltung, das heißt: Laube erachtete von vornherein keineswegs, wie es Wagner in so ausgesprochenem Maße getan, eine Entwicklung über das Vorhandene hinaus notwendig; er suchte nur die zerstreut umherliegenden Bausteine, gleich einem tüchtigen Polier, zusammenzubringen, um sie seinem verständigen Aufriß gemäß zu justieren, zuzuhauen und in sorgsamer Arbeit dann mit Winkelmaß, Kelle und Hammer einen festen, dauerhaften Bau damit aufzuführen. Ein Haus, in dem Apollon Musagethon zwar und seine neun Huldinnen vom Parnaß sich nie recht wohl fühlen und nie das Frösteln ganz verlernen konnten, in dem aber der Genius des breiten deutschen Lebens und die derbe Muse des Bürgertums sich erfreuen, der wackere gesunde Menschenverstand sein Kunstbedürfnis wohl befriedigen mochte.

Fünf Jahre hatte er sich, wie wir gesehen haben, in Wien für diesen Bau Frist gesetzt; und als er nach dieser Zeit vollendet dastand, war alle Welt darüber einig, daß ein solches Haus jedenfalls den schönsten Luftschlössern vorzuziehen sei, die seit Lessings Tagen von den schwärmerischen Reformatoren der Schaubühne entworfen worden waren. Es ließ sich darin wohnen, und die Leute, die in ihm die Tafel der Kunstgenüsse zu beschicken hatten, beherrschten ihr Metier. Im Werkstattjargon des Theaters heißt es zwar: es werde überall mit Wasser gekocht; aber es bleibt darum doch im Leben wie am Theater ein weiter Spielraum zwischen Küche und Küche, den jenes triviale Wort nicht verwischt. Wasser hat man freilich überall zur Verfügung, aber Zutaten und Zubereitung entscheiden. Und wir wissen ja, was den Menus, die das deutsche Theater bisher geboten hatte, immer gefehlt hatte: sie waren planlos, kunstlos, ungesund; die Speisen bald überpfeffert, bald versäuert oder versalzen. Zu allermeist aber gab es doch nur die bekannte breite Bettelsuppe, bei der man immer ein großes Publikum hat. Laube erst zeigte sich als einen tüchtigen Baumeister und Wirt zugleich und festigte mit außerordentlichem Geschick seinen Ruf, das beste bürgerliche dramatische Speisehaus in Deutschland errichtet zu haben und zu leiten. Er gab einfache, verdauliche Gerichte aus guten Zutaten und in gewissenhafter Zubereitung. Das war, — um nicht länger im schon zu breit getretenen Vergleich zu sprechen — nach dem Tohuwabohu von Virtuosentum, Vaudeville-Tanz- und Jongleurdramatik, das dreißig Jahre lang auf den deutschen Brettern geherrscht hatte, eine Wohltat, die den ihr gewordenen Beifall voll verdiente.

Von allen Jungdeutschen hatte sich Heinrich Laube von der romantischen Verkränkelung am fernsten gehalten; seine robuste Empfindung hatte das phantastische Element und den künstlerischen Spieltrieb der Romantik von Haus aus abgelehnt. Diese breite Gesundheit wäre ihm und dem Theater auch nur

von Nutzen gewesen, wenn ihm nicht auch die poetische Entfaltung des Psychologischen und des Individuellen, das von Goethe übernommene Erbteil der Romantik, fremd und wesenswidrig gewesen wäre. Wo die Dichtung nach einer dieser Seiten hinneigte, war sie Laube unbequem, galt sie ihm für undramatisch schlechtweg. Der „dramatische Zusammenstoß" der äußeren Handlung war ihm das wichtigste an der Bühnendichtung. Darauf kommt er in seinen dramaturgischen Testamenten auch immer wieder zurück; und immer wieder zu der beweglichen Klage: daß im ‚Egmont' eigentlich nur die Alba-Szene jene unerläßliche Bedingung erfülle, daß ‚Tasso' aus dem nämlichen Grunde durchaus undramatisch sei — wie er denn überhaupt Goethe, der „mit seinem Talent dem eigentlichen Theater nie nahe gewesen" sei, am liebsten bei der Entwicklung der deutschen Bühne ganz aus dem Spiel gesehen hätte. Schält man die nackte Meinung der Laubeschen Dramaturgie aus der immer sehr blendenden Einkleidung der Begründungen und Verteidigungen heraus, so wird man freilich keiner Gattung, keinem Dichter gegenüber je einen anderen Standpunkt als den der äußerlichen theatralischen Gerechtsamkeit angewendet finden.

Das „Theaterstück" will Laube zu Ehren bringen, — im Guten und im Schlimmen. „Wirksamkeit" heißt die hellsehende Muse, der er Melpomene und Thalia zur Erziehung übergibt, damit diesen phantasiereichen Zöglingen alle anderen nicht zur Sache gehörigen Neigungen und die Lust zu Seitensprüngen ausgetrieben werde. Das Mandat aber zu dieser Erziehung empfängt die Muse Laubes nur vom Publikum. Mit unumwundener Offenheit geht er daran, den verhängnisvollen Dualismus von „Kunst" und „Theater" in seinem Hause aus der Welt zu schaffen. Zeigt sich das Tor zu niedrig oder zu schmal, ein altes oder ein neues Kunstwerk in die Halle zu schaffen, es auf die Szene zu stellen, so kommt ihm nicht entfernt der Gedanke, daß man etwa das Tor höher oder breiter bauen, die Szene entsprechend reicher gestalten könne: das Kunstwerk wird einfach auf das Maß des Baues zugeschnitten. Wie weiland König Prokrustes mit seinen Gästen, verfährt Laube mit den Dramen, die er in seinem Theaterbett beherbergen soll oder will; er schneidet oben oder unten, hüben oder drüben, so viel weg, bis das ungefüge Werk in die Form des allgemeinen Geschmacks paßt, bis es richtig im Fokus der Wirkung steht. Und wo es nicht zulangt, nicht genug füllt, wird angesetzt und ausgestopft, werden die Glieder gedehnt. Auch tüchtige Chirurgen sollen zuweilen einem Operationswahn verfallen, sich nicht versagen können, zu schneiden, wo die Natur höchst wahrscheinlich sich selber helfen würde. Laube litt an diesem Operationswahn; und dieser wurde so stark in ihm, daß ihm schließlich überhaupt kein Stück, so wie es gewachsen war, brauchbar schien. Wirksamkeit erlangte es erst durch eine Laubesche Kur. Und da er in jeder Hinsicht Schule gemacht hat, wurde auch dieses „Zurechtmachen" der Stücke ein Hauptgesetz der dramaturgischen Weisheit für die nun kommende Theaterperiode.

Auch als Herrscher am Theater konnte Heinrich Laube den Inhalt seines Lebens füglich nicht wohl verleugnen: er mußte konstitutionell regieren; und daß er's tat, das schaffte ihm in erster Linie seinen außerordentlichen Erfolg. „Ein Theaterdirektor muß wie ein Regent die einstimmige öffentliche Meinung respektieren", meinte er. Er traf es glücklich, daß er gerade in dem Jahrzehnt der siegreichen bürgerlich-demokratischen Emanzipation in einem nationalen Zentrum, in einer Großstadt dazu, ein Theater umzubilden berufen war; sogar mit dem der Ängstlichkeit abgerungenen Auftrag, dieses Theater zum Ausdruck seiner Zeit zu machen, es in Harmonie mit der Empfindung und dem Geschmack der Majorität zu setzen. Das war bisher immer verfehlt worden. Immer wollte man ein Theater außerhalb der Zeit; wollte heroisch oder tragisch oder romantisch sein, das Gewissen der Menschheit einschläfern oder aufrütteln; — und es handelt sich doch am Theater nur darum, an die Tugend dieses Gewissens zu appellieren, ihm über kleine Schwächen hinwegzuhelfen. Laube erkannte es endlich als leitendes Gesetz, daß kein Theater bestehen kann, „wenn sein Inhalt nicht wesentlich übereinstimmt mit dem Sinne der Zeit". Freilich fügt er einschränkend hinzu, er sei eben so fest davon durchdrungen, „daß die weiteren Gesichtspunkte der Kunst nicht dem eben herrschenden Parteisinn geopfert werden dürfen". Dennoch wird man gerechterweise nur sagen können, daß er in der Praxis nie versucht hat, diese weiteren Gesichtspunkte gegen den herrschenden Geschmack durchzukämpfen. Gerade die Beispiele, die er von seinem Fechtermut für solche Überzeugung anführt, beweisen, wie gezeigt werden wird, das Gegenteil dessen, was er erhärten will. Laubes dramaturgischer Tapferkeit bestes Teil war immer, ganz im Sinne Falstaffs, die Vorsicht. „Wandlungen des Lebens", sagt er, „welche erst im Zuge begriffen sind, haben auf der Bühne einen schweren Stand, denn das Publikum spaltet sich in Parteien für das erst Werdende": das war gewiß ganz richtig beobachtet; Laube hat aber dabei immer nur politische Wandlungen im Sinn. Und ist er da dem Widerspruch gegenüber schon nachgiebig und klug lavierend, so ist er leider ganz gleichgültig, wo es sich um künstlerische Wandlungen, um Neuland der Seele, um höhere Entwicklung der Form handelt.

Diese Urteile klingen hart und werden zu erweisen sein; nötig aber sind sie, um eine Legende zu zerstören, die Laube selbst mit einer nicht anders als zudringlich zu nennenden Dialektik geschaffen hat. In seinen Theaterbüchern, die seine drei Theaterleitungen beschreiben, hat er in so frivoler Weise die unbeholfene Ohnmacht seiner dramaturgischen Vorgänger, wie Goethe und Immermann, darzulegen sich bemüht, die Lehre und die Geschichte der praktischen Dramaturgie so eitel an seine Person geknüpft, daß, da tatsächlich diese Bücher Katechismen der modernen Bühnenkunst geworden sind, hier das laute Selbstlob gründlich nachgeprüft werden muß.

Im Stile eines Frankfurter Parlamentsbeschlusses, der ein deutsches Kaisertum

proklamiert, gibt Laube das Programm seiner Regentschaft, verkündet er, was das Fundament seines Spielplans bilden soll: „alle Stücke, welche von Lessing an Lebenskraft bewährt hatten auf dem deutschen Theater, ferner von Shakespeare alle Stücke, welche die Kompositionskraft wirklicher Stücke besaßen und unter uns noch wirklich Anteil finden können; endlich von den romanischen Völkern die wenigen Werke, welche charakteristische Eigentümlichkeiten für uns sind, wie Phädra z. B., wie Donna Diana und Das Leben, ein Traum; von den modernen Franzosen aber alle diejenigen Konversationsstücke, welche in der Form gut sind und unseren Sitten nicht widersprechen". Ins praktische Theaterdeutsch übersetzt, heißt dieses Programm eben doch nichts anderes als: alle zuverlässigen Theaterstücke, die meinem Publikum gefallen und — nebenbei — auch noch Kasse machen.

Selbst unter den Dramen deutscher Klassiker gab es, nach Ansicht Laubes, gar viele, die sich nicht „bewährt" hatten, und die er infolgedessen vermied, wo es anging. Bei anderen tat er nicht nur nichts, sie lebendig werden zu lassen, er beraubte sie auch noch der vermittelnden Hilfen, die der Dichter oder die Tradition geschaffen hatten. Zu ‚Egmont' gehört uns heute, von einer würdigen Darstellung untrennbar, die Musik Beethovens; für Laube war diese ein die Theaterwirkung zerstörendes Element, das ihn „belästigte". Er ist stolz darauf, daß ‚Faust' am Burgtheater weitergegeben wurde, „wie es für die Komtessen brauchbar" ist; in usum delphini. An den zweiten Teil der Weltdichtung und damit an die endliche geistige Eroberung des tiefsten Testaments der Deutschen hat dieser Napoleon des Theaters nie gedacht. Regierte er doch eine Bühne, die sich nicht, wie die von Weimar oder Düsseldorf, an „dilettantische" Experimente verzetteln durfte, da auf ihre „lebensvolle Tätigkeit", wie er stolz schreibt, „eine ganze Nation angewiesen ist". So tolerierte er, um zuerst Goethes Theater zu betrachten, von diesem bühnenungewandten Dichter nur die Stücke, die seit achtzig Jahren jedes Theater selbstverständlich gab: Clavigo, Götz, Egmont und — wenn sich einmal eine geeignete Darstellerin fand — Iphigenie.

Laubes dramaturgische Stellung zu Shakespeare ist unter dem Mittelmaß der Anschauungen, die von dem großen Schöpfer des modernen Dramas jedem Gebildeten jener Zeit geläufig waren. ‚Julius Cäsar' hält er für ein unwirksames Stück; „es leidet doch in unserem heutigen Theater und für unseren heutigen Geschmack an manchem Übel". Wenn trotzdem Julius Cäsar, der in Wien eine der ersten Regietaten Laubes war, einen starken Erfolg beim Publikum hatte, so konnte nach Laubes Logik natürlich nur die dramaturgische Beihilfe, die er dem Briten gewährt hatte, das Unerwartete, eigentlich Unerlaubte, zuwege gebracht haben. Auch ‚Richard III.' wurde erst durch die Zutaten des Laubeschen Genius theatermöglich: „Glücklicherweise hatte ich in der Einrichtung dafür gesorgt, und zwar mit unerbittlicher Beseitigung jedes

müßigen Worts dafür gesorgt, daß der moralische Rückschlag, das eintretende Unglück Richards, auf dem Fuße folgte. Dadurch geschah dem ausbrechenden Sturm Einhalt". Laube meint das kaum in einer anderen Tragödie zu einer so schneidend scharfen Spitze getriebene Moment der Umkehr, das eintritt, als Richard eben triumphierend auf seine Blutbahn Rückschau hält:

„Den Sohn des Clarence hab ich eingesperrt,
Die Tochter in geringem Stand verehlicht;
Im Schoß des Abraham ruhn Eduards Söhne,
Und Anna sagte gute Nacht der Welt.
Nun weiß ich, der Bretagner Richmond trachtet
Nach meiner jungen Nicht', Elisabeth,
Und blickt, stolz auf dies Band, zur Kron' empor;
Drum will ich zu ihr, als ein muntrer Freier." (IV, 3.)

Also hier, meint Laube, hätte der Sturm des Unwillens im Publikum losbrechen müssen, wenn nicht er dafür gesorgt hätte, daß der moralische Rückschlag „sofort" eintrete. Wieso brauchte Laube dafür zu sorgen, fragen wir erstaunt; denn unmittelbar nach der angeführten Rede Glosters läßt Shakespeare den Catesby als den ersten Unglücksboten auftreten, wieder umittelbar darauf, als Richard zu den Waffen eilt, erwartet ihn schon in der nächsten Szene das unheimliche Parzentrio der ihn um Gatten- und Kindermord anklagenden Frauen; und ehe Richard noch wieder Atem schöpft, bringt Stanley die Schreckensbotschaft, daß Richmond auf der See. Kataraktartig prasseln dann die Nachrichten von Abfall und Verrat weiter auf Gloster nieder: die wilde Jagd der Erinnyen braust grauenerregend über diese Szene. Was hätte Laube ihr an Schrecken hinzufügen können? Aber er kann sich gar nicht darüber beruhigen, daß in diesem Drama die Hoffnung fehle, dem Bösewicht den Widerstand und die wirksame Strafe erstehen zu sehen, daß es ein Kunstwerk nicht vertrage, nur Schatten und kein Licht darzubieten, daß es nicht genüge, wenn der mörderische Kronräuber am Ende erschlagen werde. Laube will dies „kommen sehen"; dieses Kommensehen ist für ihn die Lockung zur Teilnahme: „ohne diese Zutat ist das Bühnenstück für uns wüst und unerquicklich und kein Kunstwerk". — Eine banalere Dramaturgie Shakespeares, das wird zugegeben werden müssen, ist kaum auszudenken.

Den Romeo Shakespeares gelegentlich auch einmal von einem Weib gespielt zu sehen, würde ihm, meint Laube, nicht unsympathisch sein, denn „Romeo ist nicht der Typus, sondern nur die Idee eines Liebhabers"; „es fehlt der Figur das Knochengerüst, sie hat zuviel bloße Gallert". — Im ‚Kaufmann von Venedig' hängte er den letzten Akt als Szene an den vierten, an den Gerichtsakt, an. Die poetische Welt des Shakespeare-Lustspiels existierte für ihn nicht; wenn nur der dramatische Zusammenstoß mit allem Effekt erfolgte: darum weg mit den aufhaltenden poetischen und lyrischen Schwänzen des Dramas. Es hieß das im Laube-Deutsch, „ein Stück auf seinen kürzesten

Ausdruck bringen". Einmal konnte er sich auch ein Verdienst um Shakespeare ins Guthaben schreiben: endlich, 1851, durfte ‚König Lear' auch in Wien sterben; wir wissen schon, daß, den gemütsweichen Donau-Phäaken und dem Respekt vor den Kronenträgern zuliebe, der wahnsinnige König am Burgtheater am Leben bleiben mußte. Doch auch Cordelia sterben zu lassen, brachte Laube nicht übers Herz, — da sie ja keine „Schuld" auf sich geladen habe. Gegen die ‚Historien' des Briten hatte Laube einen tiefen Widerwillen; sie schienen ihm so gar nicht als Theaterstücke; und die „Berufung auf Literaturgeschichte hilft da nichts; man will Leben, das sich selbst erklärt und hinreichend anzieht". Die Falstaff-Szenen theatralisch auszubeuten, wurden, wie früher schon öfter geschehen, die beiden Teile des ‚König Heinrich IV.' in ein Stück zusammengezogen gegeben. ‚König Richard II.' mißfiel den Wienern und wurde darum von Laube leichthin wieder beiseite gestellt; ebenso ‚Antonius und Kleopatra' und ‚König Johann'. Das Zustandekommen des österreichischen Konkordats, meint Laube, habe das letztgenannte Stück zu Fall gebracht. Als König Johann aber, 1868, ein Jahr nach Laubes Rücktritt, wieder in den Spielplan aufgenommen wird und nun einen großen Erfolg hat, kann sich das Laube nicht anders als durch einen rapiden Verfall des guten Geschmacks erklären. Er resümiert wirklich so: ein einziges Jahr fehlt dem Burgtheater seine — Laubes — Leitung, und „die Unklarheit ist eingekehrt, das Publikum erscheint inkompetent". In ganz Deutschland wird der ‚Sommernachtstraum' mit Mendelssohns Musik ein populäres Schauspiel und rettet der Bühne ein ewigfrisches Stück Poesie; Laube aber findet, daß es in Wien nie den vollen Zug eines beliebten Theaterstücks erreichte und eifert gegen diese Mischmaschstücke, die Musik und Dekorationswesen brauchen, um überhaupt zu bestehen.

Einen ganz besonderen Wert legte er auf den dritten Punkt seines Programms, auf die Pflege des modernen französischen Dramas. Hier ist er auch am nachhaltigsten angegriffen worden und zwar um so heftiger, je mehr diese neue Note: über den Verfall des deutschen Theaters zu klagen, weil die Franzosen auf ihm die Herrschaft hätten, beliebt wurde. Laube aber fühlte sich dadurch nur um so mehr Held und Märtyrer der guten Sache. Und doch war es auch um dieses Helden- und Märtyrertum dürftig bestellt und der anrüchige Ruhm wohlfeil erworben. Jungdeutschland hatte sich immer etwas darauf zugute gehalten, daß es die Hand am Puls des Pariser Leben habe, daß es scharfsichtig beobachte, wie dort die Umbildung der europäischen Gesellschaft vor sich gehe. Laube besonders war der Entwicklung der Dinge mit Aufmerksamkeit gefolgt und hatte sich gern von den französischen Dramatikern anregen lassen. Sein ‚Monaldeschi' ist noch ein Stiefkind der Muse Viktor Hugos; dann aber folgte er den Dramatikern, die die Hugolâtrie bekämpften und, zwischen 1840 und 1850, die Kritik der modernen Gesellschaft neben einer wieder strafferen Architektur im Drama anstrebten. Das war ganz im Sinne

Laubes und Augier wäre sein natürlicher Partisan gewesen. Da aber kommt bei Laube das Eselsohr unter der umgehängten Löwenhaut zum Vorschein: es gehörte wirklich wenig Kühnheit dazu, zum ersten Sturm gegen die vorurteilsvolle Gesellschaft Wiens des konzilianten Sandeau ‚Mademoiselle de Seiglière' auszuwählen. Zumal Laube selbst hier noch vorsichtig genug war, den Schluß des Stücks dem weicheren Gemütsbedürfnis seines Publikums entsprechend zu fälschen.

Die Wiener aber wollten unerhörterweise auch von dem so besonnen, romantisch zurechtgestutzten Theaterpüppchen nichts wissen. Der erste Versuch mit den „modernen Franzosen" gab eine Niederlage. Und nun mußte Laube doch wohl die Löwenklaue zeigen und den gefestigten Mut eines zielbewußten Dramaturgen: „ich setzte jahrelang die Wiederholungen fort vor schwachbesetzem Hause. Nach fünf Jahren etwa, da das Stück hartnäckig wiederkam, sammelte sich allmählich ein Publikum für dasselbe und erst nach zehn Jahren hatte es die Scharte des ersten Abends ausgewetzt". Laube hat offenbar, auch später noch, gar kein Gefühl für die unfreiwillige Komik in dieser Selbstverherrlichung seines Verhaltens, sonst hätte er es nicht in dieser Form der Radotage geschichtlich festgelegt. Wie das ‚Fräulein von Seiglière' wurde auch die ‚Lady Tartuffe' der Madame de Girardin durchgedrückt. Dann folgte ‚Le gendre de M. Poirier' von Augier und Sandeau als ‚Birnbaum und Sohn' in Laubes Übersetzung und Bearbeitung. Die Hauptschlacht aber sollte Laube mit Scribes ‚Feenhänden' zu schlagen haben. Wunderlicherweise hatte dieses zahme Stück in Paris einen kleinen Theaterskandal veranlaßt: Scribe, der alte Taschenspieler der Szene, hatte da auch plötzlich sein soziales Gewissen entdeckt und die märchenhafte Posse der zur Nähterin umgewandelten Herzogin als Opfergabe für den Befreiungskrieg der Gesellschaft dargebracht. Daß die Pariser sich das von Scribe nicht weismachen lassen wollten, war eigentlich der ganze Anlaß ihres Unwillens gewesen. Für Laube aber waren diese Feenhände, mit Hamlet zu reden, der große Gegenstand, um den es sich zu regen lohnte; hier stand für den Wiener Dramaturgen die ganze Ehre des Theaters auf dem Spiel. Auch dem österreichischen Adel mußte gezeigt werden, daß ehrliche Arbeit der Hände den Menschen nicht im Rang heruntersetzt, daß wahrhaftige Vornehmheit zu stolz ist, von den Almosen hochmütiger Verwandten zu vegetieren. Freilich, eine Herzogin, wie in Paris, durfte es in Wien nicht sein; das wagte selbst Laubes Demokratenmut nicht. Er machte aus der Herzogin Helene also ein einfaches adeliges Fräulein und durch diese dramaturgische Heldentat gestaltete sich die Aufführung der Feenhände, im Jahre 1859, zu einem Sieg des französischen „Reformdramas" auf der deutschen Bühne. Nun warf Laube sich in die Pose des Siegers: mit dem Fräulein von Seiglière und den Feenhänden hatte er seiner Meinung nach dem deutschen Theater endlich das freie Drama erkämpft.

Und wirklich war man damals und später so töricht, Laube darum heftig anzufeinden, ihm den Nimbus geradezu aufzudrängen, er habe für das Thesenstück der Franzosen, das man in Deutschland gemeinhin Sittenstück nannte — womit man „Unsittenstück“ sagen wollte — die Bahn gebrochen. Zu einer ‚Kameliendame‘, zu ‚Demimonde‘, zu ‚Olympias Hochzeit‘ oder zur ‚Abenteuerin‘ hat Laube doch keineswegs den Mut gehabt. Am weitesten ging er in dieser Richtung noch, als er, 1862, ‚Les Effrontés‘ von Augier unter dem unbeholfenen Titel ‚Die öffentliche Meinung‘ aufführte und, 1865, desselben Dichters ‚Le Fils de Giboyer‘ unter dem glücklicher gewählten ‚Der Pelikan‘. Beide, wie auch die weitergenannten Stücke, in eigener Übersetzung und Bearbeitung. Erst die Muse Sardous aber gewann ganz Laubes Herz, das so gewissenhaft im Schlage mit dem des Publikums Takt hielt: ‚Die guten Freunde‘ (Nos Intimes), ‚Der letzte Brief‘ (Pattes de mouche), ‚Die Hagestolzen‘ (Les vieux Garçons), ‚Die Familie nach der Mode‘ (Famille Benoîton); dazu die rührsamen Dramen Feuillets ‚Der verarmte Edelmann‘ und ‚Vornehme Ehe‘ (La Tentation), allenfalls noch ‚Vater und Sohn‘ vom jüngeren Dumas (Le Père prodigue), — damit ist das Gebiet bezeichnet, das Laube dem Burgtheater und der deutschen Bühne von den Franzosen eroberte. War dieser dramaturgische Feldzug also eigentlich ein Froschmäusekrieg, so hatte er nach einer anderen Seite hin allerdings eine große Bedeutung: denn wirklich bot die technische Reife dieser französischen Stücke Laube willkommenen Anlaß, seine Schauspieler zu einem präzisen und lebendigen Stil des Zusammenspiels, den das moderne französische Stück voraussetzte, anzuhalten. Und hierin findet Laubes Neigung zu den Franzosen in der Tat ihre beste Rechtfertigung.

Doch bleiben wir vorerst noch bei der literarischen Dramaturgie. Wenn die um das Junge Deutschland herum und im vormärzlichen liberalen Lager groß gewordenen Dramatiker mit dem Antritt der Bühnenherrschaft Laubes ihre Stunde gekommen wähnten, so erlebten sie bald eine große und zumeist wohl auch gerechtfertigte Enttäuschung. Der Burgtheaterdirektor war scharfsichtig genug und auch gerecht genug, das, was er von einem Shakespeare, Goethe oder Kleist als bühnenhinderlich ausschaltete, auch modernem Dichterüberschwang nicht unbesehen zuzubilligen. Er bestand auch da auf seinem Schein: es muß ein „Theaterstück“ sein. Darum war ihm Otto Ludwig eben so sympathisch, als Friedrich Hebbel ihm unausstehlich blieb. Man darf die Äußerungen großer Empfindlichkeit bei Hebbel über die durch Laube erfahrene Zurücksetzung in einer nach Objektivität strebenden Darstellung freilich nur vorsichtig verwerten, weil zwischen beiden Männern zu der künstlerischen Antipodenschaft noch ein persönliches Moment kam. Hebbel macht in seinen Briefen und Tagebüchern kein Hehl daraus, daß er sich für einen besseren Anwärter auf den Posten eines Burgtheaterdirektors gehalten habe und erspart Laube den Vorwurf nicht, es sei die Angst vor diesem Anspruch gewesen,

die ihn, Laube, Hebbels Erfolge, wo es nur immer möglich gewesen sei, habe unterdrücken lassen. Laube tut dieses Umstands in seinen dramaturgischen Schriften nie Erwähnung. Um so rückhaltsloser — und diese Forschheit des Urteils ist ja so kennzeichnend für unsern Bühnendiktator! — bekennt er sein künstlerisches Verhältnis zu Hebbel: „Es war ein Akt der Selbstverleugnung und der Billigkeit, indem ich ein Stück von Hebbel in Szene setzte. Ich habe weder damals, noch früher oder später Hebbel für einen Theaterdichter gehalten". Sein früher schon erwähntes Urteil über ‚Maria Magdalena' ergänzte er durch folgendes Bekenntnis: „wir gingen von dannen, wie von einer Hinrichtung. Das zweite Haus war so erschreckend leer gewesen, daß man mit Schrot hätte in den Saal schießen können, ohne jemand zu treffen". Er habe ‚Judith' aber in Wien, trotz stets schwacher Häuser, nicht aufgegeben, bis ihn seine Behörde darum gescholten habe; auch ‚Maria Magdalena' hielt diese Behörde für einen „Greuel"; und „so fand ich in mir selbst keine Veranlassung, gegen eine uneinnehmbare Festung zu stürmen". Er meint, daß Hebbels Stücke überhaupt „aus einem tiefen Grund der Szene fremd sind, daß er (Hebbel) gar keine plastische Phantasie besitzt, daß er beim Empfangen und Niederschreiben dieser Stücke den Vorgang in diesen Stücken gar nicht gesehen hat in seiner Einbildungskraft"; sie scheinen ihm „zusammengedacht, von einem begabten dichtenden Denker niedergeschrieben, nicht aber von einem Dichter, der ein Künstler ist ... daß er von der Schönheit nur mitunter vereinzelte Strahlen gefunden, daß er aber im ganzen von der Schönheit verlassen war ... daß man den letzten und höchsten Schmuck der Poesie vergeblich in ihm sucht: das Wohltuende, Versöhnende, das Tröstende, das Erhebende". Bei diesen Urteilen ging Laube nicht etwa die Kenntnis des ‚Gyges', der ‚Nibelungen' und des ‚Demetrius' ab; er überschaut das ganze Werk Hebbels, — aber er findet auch in den Stücken der zweiten Periode den „Glanz eines Theaterstücks nur in kleinen Partien". „Welch ein Publikum", ruft er angesichts der Nibelungen, „kann dies Sagengemisch verstehen! Und wie kann Unverstandenes auf der Szene wirken!" Erst der große Beifall, den maßgebende Kritiker den Nibelungen zollten, erst Dingelstedts Vorgehen, der der Dichtung in Weimar einen glänzenden Erfolg bereitete, bestimmte Laube, das schlechte Theaterstück am 19. Februar 1863 auf das Burgtheater zu bringen.

Seiner Art getreu, setzte Laube die erfahrene große Wirkung der Nibelungen wieder auf sein dramaturgisches Konto: er habe den ungefügen letzten Akt von Kriemhilds Rache — der aber doch in Weimar schon bezwungen worden war — erst bühnenmöglich gemacht. Doch trotz des Erfolgs zeigte Laube hier nichts von jenem konsequenten Eifer, einen dramatischen Wert, der der Bühne zugefallen, auszumünzen: was einem Fräulein von Seiglière und der Lady Tartuffe recht war, das war einer Dichtung, wie die Nibelungen, durchaus nicht billig. Die Vorstellungen wurden hintangehalten und als infolge davon

der Besuch sich nicht auf einer „ausgezeichneten Höhe“ hielt und „das bürgerliche Publikum ausblieb“, war Laube schnell bei der Hand, das Drama aufzugeben und Hebbels Abfall der guten Erinnerung an Raupachs ‚Nibelungenhort‘ zuzuschreiben: „dieser Nibelungenhort hatte das große Publikum gehabt durch seine ersten drei Akte und besonders durch die Szenen zwischen Siegfried und Kriemhilde, Liebesszenen, welche mit unzweifelhaft starkem theatralischen Talent behandelt sind und welche eine allgemeine günstige Wirkung gemacht hatten“. Den Dank an Raupach trug er dann durch eine Neueinstudierung der ‚Schleichhändler‘ ab. Wenn man schon ernst auf den Brettern des Burgtheaters sein wollte, so mochten Mosenthals Melodramen, wie ‚Deborah‘, ‚Ein deutsches Dichterleben‘ (worin Bürger und Molly die Helden abgeben), ‚Die deutschen Komödianten‘, als Zeugnisse reifer Dichtergröße den Platz ausfüllen, den Goethe, Kleist, Hebbel mit so unzulänglichen Darbietungen und immer doch ohne dauernden Kassenerfolg beanspruchten.

Der tiefgrollende Hebbel selbst stellt jedoch Laube das Zeugnis aus, daß dieser sich mit den Nibelungen auf den Proben die denkbarste Mühe gegeben und manche Änderung getroffen habe, die er, Hebbel, nicht nur aus Höflichkeit gebilligt hätte: er meint, die Schauspieler hätten Ursache gehabt, Laube für seine Winke dankbar zu sein. „Ich habe jetzt den Schlüssel zu seiner Natur“; sagt Hebbel abschließend, „der Theaterdirektor verwertet den Poeten“. — In diesen Worten liegt die gerechteste Anerkennung von Laubes eigentlichem großen Verdienst: sein nie zu ästhetischer und poetischer Freiheit gelangendes gestaltendes Talent leistete durch das Medium der Schauspielkunst wirklich Wertvolles. Was er für die Erweiterung des poetischen, des literarischen Geschmacks getan hat, ist herzlich wenig: hier bog er, wie gezeigt wurde, den Nacken immer willig unter das Joch des bildungsbaren Publikumsgeschmacks. Nur dieser war ihm Gesetz; und in Wort und Schrift gab er deutlich zu verstehen, daß die ideale Forderung: eine nationale Schaubühne durchaus nur nach künstlerischen Normen aufzurichten, vor dem Anspruch der Zeit liquidieren müsse. Von dieser Einsicht durchdrungen, räumte er energisch und erfolgreich alle schwankenden Halbheiten der seitherigen Theaterwirtschaft beiseite. Eine athenische Kultur war für die deutsche Bühne eine Illusion: spartanischer Rationalismus war ihr einstweilen gewiß ein besserer Zuchtmeister. Und so mochte Laube den Ruhm, ein Lykurg des modernen Theaters geworden zu sein, der durch Jahrzehnte unangetastet blieb, mit Recht genießen. Sicherlich hätte auch das Burgtheater noch weniger als irgend ein anderes deutsches Hoftheater eine weitergehende Reform vertragen. In Wien war das Koteriewesen im Publikum mit dem Machtdünkel der Schauspieler längst zu einer nicht mehr zu brechenden Macht verbunden, gegen die ein dramaturgischer Idealist sicher unterlegen wäre. Gegen dieses „Theatergewissen“ der öffentlichen Meinung hätte ein universellerer Standpunkt der Leitung nichts ausrichten

können. Kompromisse und dilatorisches Verfahren — darauf war dort am Ende jeder Theaterdirektor, der vor allem sich selbst durchsetzen wollte, angewiesen. Auch Heinrich Laube. Darin war er Ludwig Schröder, auf den er so gern sich berief, von dessen Berufstüchtigkeit er sich auch viel erworben hatte, so unähnlich wie nur möglich. Schröder war es wirklich darum zu tun, das — von ihm — als gut Erkannte auch gegen den Geschmack der Menge durchzusetzen.

Laube schildert recht ergötzlich, welchen Kampf er gegen eine „schwarze Liste“ seines Intendanten zu führen hatte, auf der alle unliebsamen Stücke mit Kreuzen versehen waren, und wie es ihm gelungen sei, wenigstens einige dieser mit dem Begräbniszeichen versehenen Werke zu retten. Als er im Jahre 1850 endlich ‚Die Räuber‘ auf das Burgtheater brachte, erhob ein Mitglied seiner vorgesetzten Behörde Bedenken, „daß junge Leute in Mähren oder Böhmen dadurch veranlaßt werden könnten, auch heutigentags in die böhmischen Wälder zu ziehen und eine Räuberbande zu bilden“. Er erhielt Drohbriefe, als er in seinem Lustspiel ‚Rokoko‘ den Abbé und in ‚Wallensteins Lager‘ den Kapuziner auf die Szene gebracht hatte; und die Schauspieler des Burgtheaters, die sich seit altersher als gehorsame Diener der obersten Behörde und der öffentlichen Meinung bewährt hatten, boten ihm in solchen Schwierigkeiten keine Stütze. Sie lehnten zum Beispiel von vornherein ab, in einer dramaturgischen Begutachtungskommission mitzuwirken und Laube versichert, daß niemand vom älteren Personal des Theaters ihm zugestimmt habe, als er für Freytags ‚Journalisten‘, als für ein wertvolles Stück, das guten Erfolg haben müsse, eingetreten sei. Im selben Maße als dann die Errungenschaften des Revolutionsjahres wieder rückwärts geregelt wurden, verlor darum Laube auch auf seinem eigensten Gebiete, dem des politischen Tendenzdramas, Terrain. Im Jahre 1859, während der Kämpfe um das Konkordat, gab es, gelegentlich der Aufführung von ‚Montrose‘, noch einmal eine heftige Theaterdemonstration, die ihm verderblich werden sollte. Bei den Worten:

„Ein Grundgesetz dagegen, das den Glauben
Zum Richter macht in weltlichem Verhältnis,
Werd' ich bekämpfen bis an meinen Tod.
Gebt Gott, was Gottes, doch dem Kaiser, was
Des Kaisers —“

sprang man lärmend von den Sitzen unter den wütenden Rufen: Konkordat! Konkordat! Trotzdem drang Schritt für Schritt der reaktionäre Geist vor und unter der Intendanz des Oberstkämmerers Fürst Auersperg begann Laubes Stern zu sinken. Der Nachfolger von Auersperg, der Oberhofmeister Fürst Konstantin von Hohenlohe, wollte mit dem Demokraten Laube direkt überhaupt nichts mehr zu tun haben. Es sollte eine Zwischeninstanz, also eine eigentliche Theaterintendanz, eingerichtet werden. Das widersprach den Laube gegebenen Vollmachten; darum sah er in dieser Absicht auch das Zeichen zum Rückzug: 1867 trat er in Pension. „Es mußte ein Ende gemacht werden

damit, daß der artistische Direktor das Burgtheater zu liberalen politischen Stücken mißbrauchte, wie ‚Statthalter von Bengalen' und ‚Aus der Gesellschaft'", soll, nach Laube, Fürst Hohenlohe einer Mittelsperson gesagt haben.

Die beiden anderen Direktionsperioden Laubes standen von vornherein unter dem Gestirn des Unheils. In Leipzig, wo er im Februar 1869 das Stadttheater übernahm, stieß sein autokratischer Wille mit der dünkelnden Theaterkommission des Magistrats sofort hart zusammen. Rudolf Gottschall, ehemals mit Laube in Reih und Glied der liberalen Streiter, befehdete ihn in dem mächtigen ‚Leipziger Tageblatt' mit der ganzen Bitterkeit eines durch den Theaterdirektor Laube zurückgesetzten Dramatikers. Die Schauspieler, denen er in Alexander Strakosch einen als überflüssigen Korporal empfundenen „Vortragsmeister" vorgesetzt hatte, revoltierten und ein häßlicher Theaterskandal setzte dem Wirken des noch Schaffensdurstigen in Leipzig ein jähes Ende.

Mit einem großen Anlauf betrieb Laube hierauf die Gründung des Wiener Stadttheaters. Eine Bühne in der Theater-Großstadt Wien zu schaffen, die, durch keine Rücksichten nach oben hin eingeschränkt, sich frei auf das Bedürfnis des gebildeten Bürgerstands und auf dessen wachsende Wohlhabenheit stützen und so sich selbst erhalten konnte, dünkte ihm die würdige Krönung seines Theaterwerks. Wien schien ihm groß genug geworden zu sein, um zwei ernsthafte Schauspielbühnen unterhalten zu können; und fest vertraute er auf seine Feldherrntüchtigkeit. Unglücklicherweise aber brach kaum ein Jahr nach der Eröffnung des Stadttheaters der Wirtschaftskrach von 1873 herein, von dem sich Wien nur langsam wieder erholen sollte. Die Zeit von 1873 bis 1879 am Stadttheater stellte schlimme Kampfjahre dar. Laube erfuhr nun alle Bitternisse der Abhängigkeit von einer Publikumsmajorität, der er vordem so entschieden das Wort geredet hatte: am abschreckendsten machte sie sich ihm und dem Theater in dem Direktionsausschuß der Gründer verkörpert fühlbar. Eine wilde Jagd brach los nach zugkräftigen Stücken, nach dem Publikum genehmen Schauspielern, und riß den zähen Direktor, jeden Widerstand brechend, mit sich fort. In jeder Woche mußte ein neues Stück geliefert werden und oft war auch Laube, dem verzweifelnden Gloster ähnlich, bereit, das Königreich seiner dramaturgischen Weisheit für ein „Theaterstück", das ihn hätte retten können, hinzugeben. Die mißachtetsten Phantasten wurden nun zu Hilfe gerufen; sogar die ‚Antigone' des Sophokles kam jetzt zu Ehren und Racines ‚Athalie'. Jene brachte es gar auf siebenundzwanzig, diese immerhin auf zwölf Vorstellungen. Und doch hatte Laube nur drei Jahre vorher, rückblickend auf seine Erfahrungen in Leipzig, im ‚Norddeutschen Theater' diese einst in Berlin gemachten Experimente grimmig gescholten: nur die geistige Störung Friedrich Wilhelms IV. hatte ihm die Verirrung verständlich machen können, solche toten Götter wieder auszugraben. Die Not endlich machte Laube nun auch den Franzosen gegenüber mutig: ‚Die Kameliendame', ‚Demimonde', ‚Ferréol', ‚Die Fourchambault',

‚Der natürliche Sohn‘ hielten jetzt die Führung. Auch die Klassiker jeder Observanz und Shakespeare wurden herangeholt. Es ist ein buntestes Quodlibet, dieses Laube-Repertoire des Stadttheaters; und nur eine erstaunliche Arbeitskraft konnte in solchem Tempo, von Niederlagen zu Siegen und wieder von Siegen zu Niederlagen schreitend, diese Masse bewältigen. Aus dem Wust von Eintagswerken aber heben sich doch einige Spitzen von erfreulicher Bedeutung: Wilbrandts Kulturkampfsdrama ‚Graf Hammerstein‘ und Anzengrubers ‚Pfarrer von Kirchfeld‘, Björnsons ‚Fallissement‘ und Ibsens ‚Stützen der Gesellschaft‘ kamen als Zeichen einer neuen Zeit; aber auch Lindau trat mit vierzig Aufführungen seiner ‚Maria und Magdalena‘ in den Kreis der großen Dramatiker. Trotzdem fraß die wirtschaftliche Not weiter. Laube trat zurück und blieb an fünf Jahre untätig. Er wartete auf seine Stunde, die doch noch einmal wiederkommen mußte. Doch als das Institut sich endlich, dank der steigenden allgemeinen wirtschaftlichen Konjunktur, wieder zu befestigen schien, brannte, am 16. Mai 1884, das Theater an der Seilerstätte nieder. Dem Alten blieb nichts mehr zu tun, als über seinen dritten Theaterfeldzug, der ihm Krone und Leben kostete, abermals ein Buch zu schreiben, denn nur zehn Wochen nach dem Theaterbrand brachte der Tod den Nimmerruhenden zur Ruhe.

Dreißig Jahre hat Laube an weithin sichtbarer Stelle der theatralischen Kultur Gestalt und Farbe gegeben. Und wirklicher Förderer dieser Kultur war er als Erzieher der Schauspielkunst seiner und der nachfolgenden Generation. Natürlich konnte er auch hier nicht über die Grenzen seiner Natur hinweg; aber innerhalb derselben hat er doch mehr erreicht als fünfzig Jahre vor ihm irgend ein anderer deutscher Bühnenmann. Er erfaßte diese Aufgabe des Theaterleiters zunächst doch wieder einmal mit dem nötigen Ernst und griff die vernünftige Tradition der Schröder und Iffland wieder auf: „Ein Theater — das erkannte ich in den ersten Wochen — ist heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigste Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden“. Unter der Anarchie, die, seit 1815 etwa bis zu Laubes Antritt, am Burgtheater und an den deutschen Bühnen geherrscht hatte, war nachgerade jeder feste Stil verflüchtigt. Die Schrödersche Schule hatte an der Goetheschen abgefärbt; und umgekehrt. Die Regisseure waren nie etwas anderes als Routiniers gewesen, ohne Können und ohne Einfluß; die Dramaturgen hatten fast alle versagt: die Schauspielkunst — das kurze Intermezzo Immermanns und Schreyvogels verständige Bemühungen abgerechnet — war fünfunddreißig Jahre lang so gut wie führerlos gewesen. Wer in diese anarchische Zerrüttung wieder ein Gesetz brachte — und wenn es auch kein rein künstlerisches war — erwies sich als Retter dieser Kunst. Und das ist das, trotz aller Einschränkungen, die hier gezogen werden mußten, unleugbare Verdienst, das Laube sich um das deutsche Theater erworben hat.

Wenn seine Abneigung gegen die formalistische Schule Goethes auch gehässig und übertrieben scheint, so wird Laube doch nicht ganz unrecht gehabt haben, wenn er sagte: „es wurde gleichsam im Bogen geschossen! und der Gedanke kam immer nur auf schönem Umwege zum Zuhörer", denn man kann sich vergegenwärtigen, daß, seit der Schwulst des Schicksalsdramas und der sentimental-romantischen Dichtung den Stil des höheren Dramas beeinflußt hatte, von der edlen Einfachheit der klassischen Schule wohl wenig mehr übrig geblieben sein mochte. Anderseits war durch den überhandnehmenden Geschmack für das Vaudeville auch der Konversationston verloren gegangen; die komödiantische Willkür, die Sucht nach Nuancen hatten da alle Präzision untergraben. Die Straffheit und Einheit der Komposition, die gerade Linie der dramatischen Wirkung, das sachgemäße Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen wiederherzustellen, war Laubes zunächst ins Auge gefaßte Fürsorge. Er suchte diesem Ziel durch Wiedereinführung gründlicher Leseproben nahezukommen. Hier begann er schon die doppelte Arbeit: das Wesentliche herauszuschälen und zu verstärken, das Nebensächliche unterzuordnen und zu beschneiden. Da er immer nur das Theaterstück im Auge hatte, konnte es dabei nicht ausbleiben, daß mit allem überflüssigen Ornamentalen auch manches an koloristischer und lyrischer Stimmung von vornherein geopfert wurde. Geradeaus, — nicht im Bogen! war nun einmal sein Schlagwort. Nach demselben Grundsatz verfuhr er dann auch bei den Arrangierproben. Auch hier wurde zunächst nur das Gerüst der Handlung aufgebaut und justiert, damit der Schauspieler die theatralische Situation als Grundlage für die Ausarbeitung der Rolle gewinne. Ging es irgend an, so ließ Laube dann einige Tage bis zu den weiteren Proben verstreichen; nun sollten das Schema der Handlung in natürlichen Fluß gebracht, die Figuren in lebendige Charaktere umgewandelt, das Knochengerüst sollte mit Fleisch umkleidet und der organische Blutlauf erweckt werden. Eine solche Art zu arbeiten, unter stetiger Mitwirkung des dramaturgischen Leiters als Regisseur, erzielte wenigstens mit Sicherheit immer die möglichste theatralische Wirkung. Was Laube, seiner trockenen, nüchternen Natur gemäß, so zustande brachte, war vielleicht im poetischen Sinne oft hart und reizlos, aber im technischen Sinne doch von der möglichsten Richtigkeit wie ein unerbittlich mit derben Strichen korrigierter Akt des Zeichners. Es „saß", wie Laube zu sagen pflegte, und brachte das Drama „auf seinen kürzesten und schärfsten Ausdruck".

Kam das klassische, das ältere Drama dieser Art zu bilden, entgegen, so schätzte Laube es; genehmer aber waren ihm für diesen erzieherischen Zweck die modernen Werke. Auf dem Umweg über diese wollte er dann wieder zu einem Stil für das klassische Drama kommen. So hatte ja auch Schröder gearbeitet: aus dem englischen Prosadrama rekonstruierte er Shakespeare. „Ein Theater hat die größte Macht darin, daß es die Gegenwart ansprechend darstellt",

meinte Laube; „dadurch nötigt es seine Schauspieler zur Wahrheit und sein Publikum zur Würdigung wahrhaftigen Spiels". Daraus erklärt sich zur Genüge schon Laubes Vorliebe für die modernen Franzosen, die beide geforderten Vorzüge, Lebendigkeit und Straffheit der Komposition, gewöhnlich vereinigten, während die deutsche Produktion noch immer zerfahren und unbeholfen war. Namentlich das deutsche Konversationsstück tappte unsicher zwischen novellistischer und farcenhafter Behandlung hin und her und war fast immer unreif im technischen Sinne. Die Franzosen dagegen stellten den Schauspielern scharfumrissene Aufgaben; sie ermöglichten die von Laube gewünschte Zuspitzung auf die dramatische Situation, auf den „Zusammenstoß", und gaben im Dialog die Sprache der Gegenwart in epigrammatischer Gedrungenheit, ohne daß doch das Wort allein genügt hätte, den Schauspieler zu tragen, der in erster Linie immer auf ein plastisches Herausarbeiten der Figur angewiesen war. So förderten sie allerdings den Sinn für das Wesentliche der mise en scène und machten die Schauspieler technisch sicher. Laube meint, sie wären nach dieser Schulung auch an das historische Stück dann einfach und ehrlich herangetreten: „da ist ein verbildetes Pathos, ein verkünstelter Stil nicht mehr möglich, da erfolgt die notwendige Steigerung des Vortrags und Stiles in organischer Weise, sie erfolgt unserem Bildungszustande angemessen und das ganze Theater bewahrt sich den Ton der Wahrhaftigkeit, mit diesem Tone aber die einzig treffende und dauernde Macht".

Laube beschäftigte seine Schauspieler, wo es nur anging, durchaus nicht nach dem Fach, wofür sie angestellt waren, sondern nach ihrer Individualität: das war, — am Burgtheater, wie wir wissen, schon durch Schreyvogel angebahnt —, ein wichtiger Bruch mit einer Schablone, die einen guten Teil albernen Konventionalismus auf der deutschen Bühne zu verewigen drohte. Er hielt die Darsteller dadurch an, auf das Charakteristische hinzuarbeiten, wofür er, im realistischen Genre wenigstens, die trefflichste Anleitung zu geben imstande war. Denn Laube war, wie Tieck und Immermann, ein vorzüglicher Vorleser auf der Leseprobe; und wenn er auch nicht das reiche Kolorit Tiecks erreichte, so stellte er doch die dramatischen Gestalten in kräftigen Holzschnittzeichnungen sicher vor die Sinne des Hörers. Damit sie dann richtig belebt und farbig würden, suchte er eben die geeignete Individualität heraus und bewährte hierin meist einen sehr scharfen und glücklichen Blick. Bei der Beobachtung des Schauspielers lenkte ihn in erster Linie die Frage: ist hier eine Natur, eine Persönlichkeit vorhanden, die, richtig verwendet und entwickelt, intensiv zu wirken vermag? Die Aufgabe für eine solche Persönlichkeit stellte sich dann schon ein, oder Laube suchte sie.

Durch dieses Betonen des individuellen Charakters hat er namentlich Grillparzer theaterfähig gemacht. Mag die Liebe Laubes zu Grillparzer auch zum Teil von der Politik der Klugheit, zum Teil sogar von der Abneigung

gegen den anderen in Wien lebenden Dramatiker, gegen Hebbel, diktiert gewesen sein, es bleibt immer bestehen, daß Grillparzer eigentlich der einzige wirkliche Dichter war, für den sich Laube mit Wärme einsetzte. Als er nach Wien kam, schien ihm Grillparzer wie ein Kadaver, „der nur noch so auf den Wellen mit fortgeschoben werde, — eine hohle Nachgeburt der Romantik". Der Theatermann Laube aber erkannte doch bald, daß bei allen früheren Bühnenversuchen mit Grillparzers Dichtungen aus der zweiten Periode schwere Fehler gemacht worden waren und sein Bekanntwerden mit dem Naturell des Österreichers, des Wieners, erschloß ihm das Geheimnis der Poesie Grillparzers. Er sah und lernte aus der Beschäftigung auf der Bühne und aus dem Geschmack der Wiener, wie sehr die Gestalten dieses Dichters, um einen Lieblingsausdruck von Laube selbst zu brauchen, „die Bedingungen der Erscheinungswelt erfüllten", — wenn sie richtig behandelt wurden, — nicht als romantische Kadaver, sondern als frische, köstliche Naturkinder. Man hatte 1831 Julie Gley viel Liebenswürdigkeit und Naivität in der Rolle der Hero (Des Meeres und der Liebe Wellen) nachgerühmt, aber das Drama wurde damals doch für hohl und nichtig, für eine Marotte des Dichters gehalten. Als Laube Julie Gley, jetzt Julie Rettich, kennen lernte, sagte er sich, daß diese treffliche Künstlerin doch unmöglich je die Grundbedingungen für die Hero habe erfüllen können. Er brachte das Stück 1851 neu mit Frau Bayer-Bürck heraus und es fand den größten und nun auch verständigen Beifall. Ebenso bekam ‚König Ottokars Glück und Ende' ein anderes Gesicht, als statt des polternden Löwe der weiche, reflektierende Joseph Wagner den Ottokar spielte. ‚Der Traum, ein Leben' wurde aufgefrischt; das Fragment ‚Esther' zu einer vollen Wirkung auf der Bühne gebracht. Dagegen blieb Laube wunderlicherweise für das reiche Leben in Grillparzers Lustspiel ‚Weh dem, der lügt' blind: er hielt es wohl „für eine geistvolle literarische Arbeit, nicht aber für ein wirksames Theaterstück". Auf die Höhe künstlerischer Harmonie brachte Laube die Dichtung Grillparzers, als er mit Charlotte Wolter die ‚Sappho' neu zum Leben erweckte: hier wurden selbst die Schwächen des Dichters zu Schönheiten und Tugenden. Der Mangel, der diesem Trauerspiel immer anhaften mußte, so lange es in dem streng-tragischen Stil der Sophie Schröder gehalten wurde, war nun erst nicht mehr fühlbar, als die Wolter die modern empfundene Antike Grillparzers in die sinnfällig berückende Erscheinung kleidete.

Die Rekrutierung frischer Talente besorgte Laube daher auch unabhängig von der gewöhnlichen Routine; er wagte gern und oft Experimente mit noch gänzlich unbekannten und ungeformten Darstellern, die sich ihm darboten oder die er auf seinen Entdeckungsreisen fand. Seine Erwerbungen für das Burgtheater waren — dank seinem sicheren Blick — fast immer glückliche und wenn sie sich nicht gleich wertvoll zeigten, so wurden sie es, weil Laube die Talente zu entwickeln verstand. Es ist eine Reihe glänzender Namen, die die

Burgtheater-Periode Laubes bezeichnen: Adolf Sonnenthal, August Förster, Karl Meixner, Ludwig Gabillon, Zerline Gabillon, geb. Würzburg, Josef Lewinsky, Auguste Baudius, Friederike Bognar, Charlotte Wolter, Karl Schöne, Ernst Hartmann, Helene Schneeberger (spätere Frau Hartmann), Fritz Krastel.

Wie seinerzeit der Stil Goethes jedoch in hohle Äußerlichkeit und leere Manier entartete, erging es auch dem Laubes. Wir sahen, daß sein Prinzip schon eine große Gefahr in sich trug: das Zuspitzen auf theatralische und rhetorische Wirkung wurde bei mittelmäßigen Talenten ebenso unerträgliche Manier, ganz wie früher die Deklamation der Goethe-Schule und wie die Nachahmung virtuoser Nuancen bei den Romantikern der Schauspielkunst. Namentlich als Laube älter wurde, am Stadttheater, von kaum mehr zu bewältigender Arbeit gedrängt, veräußerlichte sich die ganze Schule mehr und mehr. Die Abrichtung der jüngeren Schauspieler überließ er seinem Vortragsmeister Alexander Strakosch. Nun wurde nach summarischem Rezept verfahren und was am Burgtheater lebendige Entwicklung war, wurde nun Dressur. Nach feststehender Schablone wurde die Rede gegliedert, allmählich gesteigert, bis sie, mit einem unfehlbaren Knalleffekt gekrönt, abschloß. Nur wenige der Laubeschen Schauspieler aus dem letzten Jahrzehnt seines Wirkens entwandten sich glücklich wieder dieser Routine, die sich als Stil an den meisten deutschen Theatern festgesetzt und sich durch zwei Jahrzehnte etwa siegreich behauptet hat. Wie der trockene Rationalismus Laubes dem eigentlichen poetischen Drama nie gerecht werden konnte, so versagte der von ihm gepflegte Stil im selben Grade, als das psychologische Drama in Deutschland sich Boden eroberte.

Einen sehr geringen Wert legte der Regisseur Laube der Entwicklung der übrigen szenischen Künste bei. Für das Bild der Bühne, sofern es durch Dekorationen und Stimmungsmittel gehoben werden kann, hatte er gar keinen Sinn; all dies vernachlässigte er sogar absichtlich. Gegenüber dem Zuviel, das später dem Milieu der Szene zugewendet wurde, bedeutete Laubes Entsagung doch ein entschiedenes Zuwenig. Das Drama nach Shakespeare ist nun einmal aus dem angeschauten und anschaulichen szenischen Bild heraus komponiert und läßt sich ohne Abbruch an Wirkung nicht wieder in abstrakte Rhetorik umsetzen. Als typisches Beispiel der Laubeschen Vereinfachung der Szene braucht man bloß seinen ersten Akt vom Grafen Essex zu betrachten: wie ganz unmöglich wirkt es, wenn sich die Laufszenen in der weiten Bogenhalle abgespielt haben, daß hier in diesem selben, fast öffentlichen Raum nun allsogleich ein geheimer Ministerrat stattfindet, zu dem aus dem Nebenzimmer ein großer Tisch, der vor dem Souffleurkasten seinen Platz erhält, von den Pagen herbeigeschleppt werden muß. Laube haßte mit Recht den Verwandlungsvorhang, der die organischen Glieder der Akte entzweihackt; darum, um offene und schnelle Verwandlungen zu erzielen, vereinfachte er die szenische Ausstattung bis auf das Unerläßlichste. Sein ästhetisches Spartanertum

mochte übrigens dem Bildungs- und Empfindungskreis einer Bourgeoisie angepaßt sein, die noch in demokratischen Idealen lebte; als dieses Publikum plutokratisch wurde, als die Kunst in den Dienst des Luxus trat, die Renaissance der Dekadence eines Makart den Wiener Geschmack umzubestimmen begann, als das Musikdrama Wagners mit seiner ingenieusen Zusammenfassung aller künstlerischen Mittel sich sieghaft entfaltete und die Meininger ihre kulturhistorisch-dramatischen Ausstellungen durch Europa führten, wurde der Stil Laubes unzeitgemäß und überwunden.

* * *

Der andere aus der Reihe der vormärzlichen Dichterjournalisten hervorgegangene Bühnenleiter von Bedeutung, der bildenden Einfluß auf das zeitgenössische Theater gewonnen hat, ist Franz Dingelstedt. Dieser ehemalige hessische Schulmeister war, mit Laube verglichen, unstreitig die bedeutendere, die poetischere Natur, besaß aber, wie im Leben so auch auf dem Theaterthron, weit weniger Konsequenz als sein gesinnungsverwandter Rivale. Wäre dem freieren Blick, den glücklicheren Anlagen für den lyrischen, musikalischen und plastischen Charakter des Kunstwerks, dem literarischen Wagemut Dingelstedts ein Stück der Laubeschen Energie, ein wenig von dessen Zuchtmeistergeist zugemessen gewesen, er wäre vielleicht der vollkommenste Bühnenleiter geworden. Doch gerade von Laubes starkem organisatorischen Ehrgeiz besaß er zu wenig, auch kaum etwas von dessen zäher Ausdauer am Werke. Er war von allen Jungdeutschen immer der biegsamste gewesen, aber auch der mit der meisten Ironie über den Dingen stehende. Auf dem Gebiet der Politik hatte er darum bald seinen Kompromiß geschlossen; er war Legationsrat in Stuttgart geworden, bereit in irgend einem literarischen oder künstlerischen Kreise, unter der Ägide eines ihm wohlwollenden Fürsten, zu wirken und sich so vor allem eine angenehme und womöglich Ansehen bewirkende Stellung zu sichern. Mit einer gefeierten Bühnensängerin, Jenny Lutzer, verheiratet, durfte er sich halb und halb zum Theater rechnen, an dem er auch als Dramatiker mit seinem ‚Haus Barneveldt‘ debütiert hatte. Trotzdem hatte er nicht auf eine eigentliche Theaterkarriere hingearbeitet: höchstens dachte er, daß ihm in Stuttgart eines Tages die Intendanz in den Schoß fallen könne. So traf ihn der Ruf in die neue Laufbahn ziemlich überraschend, als König Max in München die Kolonie außerbayrischer Gelehrter und Dichter um sich zu sammeln begann, die München zu einer literarisch-wissenschaftlichen Zentrale erheben sollten. Unter den Neuberufenen hatte Dingelstedt einige Freunde; besonders aber wirkte der Redakteur der ‚Augsburger Allgemeinen Zeitung‘, Gustav Kolb für ihn, dessen Mitarbeiter Dingelstedt seit manchem Jahre war. Kolb trat eifrig dafür ein, wie wünschenswert es wäre, wenn auch das Hoftheater wie andere wissenschaftliche und künstlerische Institute, eine Reform erführe und nannte Dingelstedt als den

geeignetsten Mann für diese Mission. König Max ließ sich durch seinen Kabinetschef Dönniges, den Vertrauten und Helfer seiner Pläne, den ihm persönlich Unbekannten gern empfehlen, für den es sprach, daß er in Stuttgart eine halboffizielle Hofstellung bereits bekleidete. Und da der König von raschen Entschlüssen war, konnte der politische Nachtwächter von ehedem schon im Januar 1851 in das Intendanzbureau des Königlich bayrischen Hof- und Nationaltheaters einziehen.

Wie alle nach Isarathen Berufenen wurde auch Dingelstedt mit Mißtrauen, ja sogar mit unzweideutiger Ironie empfangen: wieder ein Preuß und ein Ketzer und ein Revolutionär dazu, — schimpfte und druckte man. Es kam zu einer regelrechten Verschwörung: der neue Bühnenherrscher sollte am ersten Abend, wo er sich im Theater zeigen würde, ausgepocht werden. Der König aber durchkreuzte den drohenden Skandal: er nahm seinen neuen Intendanten einfach zwischen sich und der Königin mit in die Hofloge und zeigte ihn so zum ersten Male dem Publikum, das sich nun natürlich still verhielt. Die Einführung war glänzend gelungen und Dingelstedt erfüllte zunächst auch vollauf die in ihn gesetzten Erwartungen.

München war eine künstlerische Oligarchie schon unter Ludwig I. gewohnt gewesen; zu den bereits eingesessenen Malern und Bildhauern, die den neuen Charakter der Stadt nach den königlichen Intentionen geschaffen hatten, kam nun unter König Max die Aristokratie der Wissenschaft und der Literatur. In Wilhelm Kaulbach und Justus von Liebig fanden die beiden Richtungen ihre Spitzen; Dönniges war der zwischen dem König und der künstlerisch-wissenschaftlichen Pairskammer vermittelnde Minister. Es war eine glänzende Suite von Geistern in diesem Areopag der modernen Kultur: Karl von Pfeufer, Heinrich Sybel, Friedrich Bodenstedt, Graf Adolf Schack, Emanuel Geibel, Hermann Lingg, Julius Große, Franz von Kobell — der einzige Altbayer in diesem Kreis —, Jolly, Siebold, Bischof, Riehl, Löher, Bluntschli, Carrière, Windscheidt, Thiersch. Gegen sich hatten diese Pioniere des modernen Geistes freilich die geschlossene Phalanx des altbayrischen Philistertums, zu der der bayrische Adel, das eingesessene Beamtentum die Streiter stellten; dann die Partei der Ultramontanen, die Presse und Landtag beherrschte. Trotzdem konnte Dingelstedt sein Programm als Theaterleiter, unbekümmert um diese Widerstände, bilden; er hatte den König hinter sich, die bildenden Künstler, die Universität, die Literaten — und er hatte keine Konkurrenz. Das königliche Theater konnte das weite Gebiet von der großen Oper bis zum Volksstück und zur Posse kultivieren und so den Ansprüchen aller Schichten der Gesellschaft Rechnung tragen. Das verfolgte Dingelstedt auch mit weitgehendem Geschick. Seine literarische Initiative war geschmackvoll und mutig, so daß er eigentlich nur die Ultramontanen unversöhnlich fand, die ja folgerichtig das Theater um so heftiger anfeinden müssen, je mehr es seine Aufgabe, für neue

sittliche Werte einzutreten, erfüllt. Von dieser Seite her erfolgten denn auch die ersten und die konsequentesten Angriffe, die die Position des Intendanten jedoch nicht gefährdeten, so lange der König ihn hielt.

Die nächsten Jahre von Dingelstedts Tätigkeit standen unter dem Zeichen der Zurüstung für die erste, auf 1854 geplante Allgemeine Münchner Ausstellung, die eine neue kultur- und wirtschaftsgeschichtliche Ära in Deutschland einleiten sollte. Vor allen deutschen Städten wollte München dem Geist der neuen Zeit ein würdiges Fest bereiten und Wissenschaft, Industrie und Kunst im Bunde sollten dabei im weitesten Umfange als die beherrschenden Mächte des Tages glänzen. Da auch die bildenden Künste hierbei zum ersten Male zu einem breiteren Wettbewerb zusammenkamen, lag der Gedanke nahe genug, ebenso eine Ausstellung der besten Schauspieler Deutschlands zu arrangieren. Dingelstedt faßte die Idee aber gleich weiter: diese Gesamtgastspiele sollten zugleich Mustervorstellungen in Hinsicht auf Auswahl und Inszenierung werden. Nur klassische Dramen nahm er in Aussicht und erließ an dreißig der hervorragendsten Schauspieler, an die besten von jedem wichtigeren Theater, Einladungen. Doch nur zwölf der Aufgeforderten sagten zu oder konnten zusagen; denn Dingelstedt sollte alsbald merken, daß seine Kollegen seinem Plane durchaus nicht hold waren und diesen durch Urlaubsverweigerungen und andere Chikanen zu durchkreuzen suchten. Als künstlerischen Adjutanten hatte er sich Emil Devrient ausersehen, der, als der erfahrenste Gastspielritter Deutschlands, auch wirklich gute Dienste tat und, gegen seine sonstigen Gepflogenheiten, sich willig in den Dienst eines Ganzen stellte. Den Charakter eines Ganzen aus einem Geiste herzustellen, waren für jene Zeit aber ungewöhnliche, für die meisten Schauspieler unerhörte Bedingungen festgesetzt worden: die Mitwirkenden sollten sich den dramaturgischen Ansichten Dingelstedts und seiner Regieführung unter Verzicht auf Gewohnheiten und eigene Wünsche vertragsgemäß unterordnen.

Die zwölf Gäste der ersten deutschen „Mustervorstellungen", wie die Gesamtgastspiele von der Öffentlichkeit getauft wurden, waren: Heinrich Anschütz, Emil Devrient, Theodor Döring, Amalie Haizinger, Hermann Hendrichs, Friedrich Kaiser, Karl Laroche, Theodor Liedtcke, Luise Neumann, Julie Rettich, Heinrich Schneider und Marie Seebach. Von den einheimischen Darstellern der Münchner Bühne wirkten an erster Stelle mit: Adolf Christen, Friedrich Dahn, Constanze Dahn, Marie Dahn-Hausmann, Marie Damboeck, die Denker, Friedrich Haase, Friedrich Jost, der Komiker Ferdinand Lang und Julius Straßmann. Zur Darstellung kamen: Die Braut von Messina, Minna von Barnhelm, Nathan der Weise, Faust I. Teil, Emilia Galotti, Egmont, Maria Stuart, Kabale und Liebe, Clavigo und Der zerbrochne Krug.

Die Gelegenheit, in dieser Weise einmal das Theater in seiner bis dahin höchsterreichten Entfaltung zu zeigen, war die denkbar günstigste. München

war in jenem Sommer der Mittelpunkt des deutschen Lebens: fast alle Bundesfürsten stellten sich ein, die Aristokratie des Geldes und die des Geistes. Alle angezogen von dem Wunder der neuen Zeit, das München, dem Beispiele Londons folgend, in seinem Glaspalast, weithin ragend und lockend, errichtet hatte. Leo Klenze, der Schöpfer der Glyptothek, des Königsbaues, der Walhalla, der Wiedererwecker griechischer Schönheit im rauhen Hochland der Bajuvaren, ging zwar, wie Dingelstedt erzählt, nie an dem großen „Vogelbauer" vorbei, ohne auszuspucken, aber ganz Deutschland war doch stolz darauf und freute sich des großen Bazars, der mächtig auf die Entwicklung von Gewerbe, Industrie und Kunst zu wirken versprach.

Was Dingelstedt selbst von seiner Regiearbeit, namentlich an der ‚Braut von Messina', erzählt, zeigt ihn uns, in seinem Gegensatz zu Heinrich Laube, als den phantasiereichen Theatermann. Er schuf aus der bildlich-plastischen Vorstellung heraus, aus der Gesamtstimmung, und gönnte dem schmückenden Ornament in der Dichtung wie auf der Szene breiten Raum. Empfindung für die lyrischen und musikalischen Elemente im Drama ging Hand in Hand mit dem Sinn für das Malerische. Man kann Dingelstedt mit Berlioz vergleichen: wie dieser das Orchester für die moderne Musik durch eine Erweiterung der Instrumentation reformierte, so bereicherte er die dramaturgische Technik der Inszenierung durch neue Mittel, die er den Schwesterkünsten entlehnte.

Noch mehr für seine dramaturgische Befähigung sprach, daß die zusammengerufenen Darsteller bereitwillig auf seine Anregungen eingingen; sie empfanden dankbar den Reiz, der in einem solchen Zusammenschaffen lag und freuten sich des festlichen Charakters, den ihre Kunst hier einmal empfing. „Es schien wirklich", sagt Dingelstedt, „daß einmal unwiderleglich und schlagend der Beweis geführt worden war, es sei möglich, aus den vornehmsten deutschen Bühnen eine allgemeine Deutsche Musterbühne zusammenzustellen, die berühmtesten Meister unserer Schauspielkunst, ohne Vorteil für ihr eigenes, einzelnes Interesse, durch rein ideale Zwecke in ein Ganzes zu verschmelzen und ein aus sämtlichen deutschen Stämmen, Staaten und Städten gemischtes Publikum zu erwärmen für die Darstellung klassischer Dichtungen durch klassische Darsteller".

Aber natürlich ist es schwer, das objektive künstlerische Resultat dieses außerordentlichen Ereignisses authentisch festzustellen. Die einheimischen Urteile, die uns vorliegen, scheinen allzu getrübt durch die theoretisierende Stellungnahme zu dem Wert oder Unwert solcher Veranstaltungen überhaupt. Um so höher darf man daher wohl das Urteil eines Mannes einschätzen, der als Franzose in den Anschauungen einer ungleich reiferen Theaterkultur aufgewachsen war und in Paris zu den einflußreichsten Vorkämpfern für alle modernen Kunstregungen gehörte: Théophile Gautier. Er wohnte den Münchner Vorstellungen bei und sprach sich mit Bewunderung über das Geleistete aus. Dingelstedt selbst beschreibt die Weihe der Stimmung, die sich über der

Braut von Messina breitete, von ihr selbst überwältigt, höchst anschaulich und spricht von der hinreißenden Gewalt des Finale vom zweiten Akt Kabale und Liebe. Tatsächlich hat sich ein neues Interesse des gebildeten Publikums und der Dramaturgie für die Stilfrage des Theaters an diese Vorstellungen geknüpft. Man kann ihrem Urheber darin recht geben, daß „diese Gesamtgastspiele neue Keime zu dem Zukunftsbilde eines deutschen Nationaltheaters ausstreuten und die ersten Regungen des Assoziationstriebs in der Körperschaft der dramatischen Künstler“. Bis diese Regungen freilich Gestalt empfingen, sollten noch Jahrzehnte vergehen und das deutsche Nationaltheater gar blieb nach wie vor ein Traum. Auch auf die unmittelbare Entwicklung der theatralischen Verhältnisse blieb Dingelstedts Vorgehen einstweilen ohne Einfluß.

Vielleicht wäre bei baldigen und regelmäßig wiederkehrenden Wiederholungen der Mustervorstellungen ein solcher Einfluß möglich gewesen; nur hätte das vor allem ein längeres Wirken Dingelstedts in München vorausgesetzt, überhaupt eine längere Dauer der dort mit so viel frischem Zug ins Leben gerufenen geistigen Kultur. Statt dessen fiel gerade Dingelstedt als eines der ersten Opfer des reaktionären Gegenstroms und der Mißgunst des Geschicks. Unmittelbar nach Schluß der Mustergastspiele brach die Cholera-Epidemie in furchtbarer Stärke in München aus; eine ungeheure Panik beendete den Festjubel dieses Jahrs und die schlimme wirtschaftliche Depression, die dem großen Aufschwung der Stadt folgte, traf am fühlbarsten das Theater. Statt mit einem stattlichen Überschuß, wie Dingelstedt gehofft hatte, schloß die bedeutungsvolle Spielzeit mit einem erheblichen Defizit. Das war natürlich Wasser auf die Mühlen der ultramontanen und der altbayrischen Feindschaft; hier zeigte sich eine Bresche in dem neuen System, wo der Ansturm erfolgreich einsetzen konnte. Und als nun gar Dingelstedt im nächsten Jahr Wagners ‚Tannhäuser‘ zur Aufführung brachte, schäumte die Wut der bajuvarischen Philisterei in hohen Wogen auf: „Ins Zuchthaus zu Waldheim gehört er (der Revolutionär Wagner), nicht ins Münchner Opernhaus“, deklamierte die Lokalpresse. Kurz darauf beging Dingelstedt die Unvorsichtigkeit, durch ein Gastspiel der Tänzerin Pepita de Oliva die Erinnerung an die schlimmen Tage der Lola Montez aufzufrischen; und endlich kam im Frühjahr 1856 der „Bacherl-Skandal“, der ihm den Hals brach. Die Tragikomödie dieses Plagiatschwindels darf hier als ein Zeichen der Zeit und der Theaterkultur nicht übergangen werden.

Da Friedrich Halm, der Freiherr Münch von Bellinghausen, fürchtete, durch die Tendenz seines Dramas ‚Der Fechter von Ravenna‘ seine Stellung als österreichischer Aristokrat und Katholik zu kompromittieren, hatte er sein Stück im Oktober 1854 in Wien und später auch an anderen Bühnen anonym spielen lassen. Durch den Nimbus dieses Geheimnisses noch gehoben, fand das stark theatralisch wirksame Drama überall stürmischen Beifall. Doch das Geheimnis blieb natürlich nicht gewahrt; erst riet man und dann nannte man

den sehr beliebten österreichischen Dichter-Aristokraten. Da meldete sich nach einigen Monaten ein bayrischer Dorfschulmeister, Franz Bacherl, wohnhaft in Pfaffenhofen, und erhob gegen Halm den Vorwurf des Plagiats: Er, Bacherl, wollte bei einem Wiener Preisausschreiben den Fechter von Ravenna eingesandt haben und Halm, als einer der Preisrichter, habe sein Stück so kennen gelernt und ihm geraubt. Das Manuskript Bacherls, das dieser vor Jahren schon von Wien zurückempfangen hatte, wurde ans Licht gezogen und ohne sich in eine Prüfung der Frage einzulassen, ob Bacherl nicht am Ende die Ähnlichkeiten erst, als er das Halmsche Stück kennen gelernt, nachträglich in das seine hineingebracht habe — wie es sehr wahrscheinlich ist —, machte eine demokratische Hetzpartei in den Blättern die Sache des halb troddeligen, halb wahnsinnigen Schulmeisters zu der ihrigen. Das spielte, mit alberner Überreiztheit, in Wien, aber in noch ekelhafterer Weise in München, wo man in dem beraubten armen Dichter — und von einem Vollblutaristokraten beraubt! — den Landsmann sah und den weitschichtigen Vetter des Erzbischofs von München-Freysing. Auch damals kochte die bayrische Volksseele, wie man heute sagen würde. Halm litt unter den ungeheuerlichsten Angriffen; nur sein ausdrückliches Bekenntnis zu dem Stück hatte er entgegenzusetzen und tat dies denn. Es erschien 1856 gedruckt mit dem Autornamen Halms. Dingelstedt wollte nicht zögern, denselben Mut zu beweisen und auf dem Zettel der am 15. April stattfindenden Vorstellung des bisher auch in München anonym gegebenen Stückes Friedrich Halm als Dichter nennen. Die Freunde warnten Dingelstedt wohl; aber Emanuel Geibel gab ihm recht: „Als Intendant sollte er's vielleicht nicht tun, denn es schadet ihm; als Freund Münchs braucht er's auch nicht zu tun, denn es nützt ihm nichts; aber als Dichter muß er's tun. Wir sind solidarisch miteinander verbunden, wir von Gottes Gnaden, gegen die durch Pöbels Gunst. Also vorwärts, langer Franz!" — So Geibel.

Ein ungeheuerer Theaterskandal am Schluß der Vorstellung, in die man Bacherl geschleppt hatte, um ihn unter Johlen und Pfeifen der Menge im Triumph durchs Parterre und auf die Bühne zu tragen, zeigte denen „von Gottes Gnaden", daß sie schlecht gewaffnet waren gegen die „von Pöbels Gunst". Dingelstedt machte, nachdem er ihm eine Viertelstunde standgehalten, dem Hexensabbat ein Ende und ließ das Gas im Hause löschen. Doch noch auf die Straße setzte sich der Lärm fort; dem Wagen des heimfahrenden Intendanten flogen Steine, Knüppel und Flüche nach. Sein Haus mußte während der Nacht von Militärpatrouillen bewacht werden. Das war zwar auf Order des Königs geschehen, — aber mit der Intendantenherrlichkeit war es aus: König Max konnte den langen Fortschrittsfranz in München nicht halten. Er hatte sein Hoftheater, das Königlich bayrische Hof- und Nationaltheater, kompromittiert. Und schwerlich geht man fehl, wenn man annimmt, daß diese Katastrophe nur einer lange Zeit schon betriebenen Minierarbeit,

die auch den König schon wankend gemacht hatte, den ausschlaggebenden Erfolg schaffte. Denn Dingelstedt war weit mehr eitel als vorsichtig; er brachte es schwer über sich, einen Witz zu unterdrücken und seine Ironie schonte, wie seine besten Freunde, auch seinen königlichen Wohltäter nicht, dessen dilettantische Schwächen ja reichen Stoff zu Anekdoten gaben. Dingelstedt hatte ein Spottgedicht auf den König für die Kneiptafel der Freunde gestiftet, das der König, der sich wohl einmal auch diesen jovialen Unterhaltungen anschloß, kennen gelernt haben soll.

So glänzend Dingelstedts Eingang gewesen war, so schmählich war sein Sturz. Die ultramontane Presse verkündete: „er habe die Theaterkasse betrogen und bestohlen und sei entlassen worden, weil man haarsträubende Unterschleife und Schulden entdeckt habe". Doch nicht lange blieb er eine gestürzte Größe: im Januar 1857 hatte er sein Entlassungsdekret erhalten und schon nach wenigen Wochen wurde er für die kommende Spielzeit zum Generalintendanten des Weimarischen Hoftheaters ernannt.

Weimar hatte in jenem Jahrzehnt seinen alten Ruhm wieder aufgefrischt: Franz Liszt, der auch Dingelstedts Berufung veranlaßt hatte, erfocht, als Beherrscher der Oper dort, für Richard Wagner die ersten entscheidenden Siege und sammelte um seine Person einen neuen Musenhof. Die Blicke Deutschlands waren wieder einmal auf die kleine Stadt der großen Zeit gerichtet und es erschien dem Enkel Karl Augusts, dem Großherzog Karl Alexander, nur erwünscht, neben der Musik auch das alte klassische Theater wieder einer bedeutenden Epoche zuzuführen. Im kleineren Maßstab sollte eben auch dort, wie in München, ein Zentrum der neuen Kunstkultur geschaffen werden. So weit das unter den veränderten Verhältnissen und bei dem Mangel einer zeitgenössischen großen Dichtung, ferner mit den nun dem wirtschaftlichen Wettbewerb der auswärtigen Bühnen noch weniger gewachsenen kleinen Mitteln geschehen konnte, mochte Dingelstedt dafür allerdings der geeignete Mann sein.

Dramaturgisch bedeutsam wurde die Weimar-Epoche Dingelstedts durch die Aufführung der Shakespeareschen Historien. Nach dem gelungenen Vorgang mit dem ‚Sommernachtstraum' hatte sich der Ehrgeiz der Shakespeare-Dramaturgen mit Eifer auf die Zwischengattung von Tragödie und Komödie, auf die phantastischen Schauspiele geworfen. So hatte Dingelstedt in München schon den ‚Sturm' für die Bühne eingerichtet; eine Arbeit, mit der er selbst später nicht recht zufrieden war, weil er zu viel opernhafte Elemente beigemischt habe. Da ziemlich zweifellos feststeht, daß dieser phantastisch-poetische Epilog des großen Weltdichters nicht auf der Bühne seiner Zeit gespielt worden ist, auch kaum für eine Aufführung vorbestimmt war, hätte man der Dichtung vielleicht nicht eine weniger aber eine besser gestaltete opernhafte Umkleidung wünschen können. Das, was in dem Werk persönlich-symbolisches Bekenntnis des Dichters ist, wird ja dem Verständnis immer in dem Grade näher oder

ferner gerückt sein, als es gelingt, aus Shakespeares Leben selbst das Verständnis der psychologischen Einheit abzuleiten, wovon wir heute — trotz des Versuchs dazu von Georg Brandes — noch ebenso fern sein dürften als vor fünfzig Jahren. Eine einfachere Aufgabe stellte das von Dingelstedt für München eingerichtete ‚Wintermärchen‘; doch wiesen seine Änderungen hier in der Tat oft einen übelen theatralischen Geschmack auf. Immerhin überwiegt selbst in diesen beiden Bearbeitungen das dramaturgische Verdienst Dingelstedts seine Verfehlungen ganz bedeutend. Konnte der ‚Sturm‘ seines symbolischen Inhalts wegen nie populär werden, so ist es das Wintermärchen in hohem Grade geworden und damit eine wirkliche Bereicherung aus dem Schatz des Dichters für unser Theater. Vollends verdienstvoll war Dingelstedts Bearbeitung von ‚Antonius und Kleopatra‘. Die wertvollste Erweiterung aber schuf er dem Shakespeare-Repertoire des deutschen Theaters und der Schauspielkunst durch die Bearbeitung und Inszenierung der „Histories‘, der „Königsdramen‘, wie wir diese Reihe der dramatisierten Geschichtsbilder seitdem zu nennen uns gewöhnt haben.

Auch hier kann von der nachträglichen Kritik, die banale Vergewaltigungen des Textes, Zusammenlegungen, Versetzungen und Tilgungen von Personen und Szenen mit Recht getadelt hat, abgesehen werden. Finden wir doch heute noch schwer einen Standpunkt, von dem aus sich eine sichere ästhetische Verpflichtung diesen Stücken gegenüber entwickeln ließe. Oder, da jeder einen anderen Standpunkt wählen kann, sollte wirklich nur der des Theaters ausschlaggebend sein, wenn es sich um das moderne Theater handelt. Die ästhetischen Verpflichtungen hat ersichtlich doch schon Shakespeare übersehen, als er in den Rahmen eines dramatischen Vorgangs hineinzwängte, was zu seiner Zeit aus dem vorzeitlichen geschichtlichen Geschehen volkstümliche Überlieferung war. Shakespeare fand diese „Histories‘ als eine beliebte theatralische Gattung der englischen Bühne schon vor; er hat bei seiner Arbeit nicht verschmäht, eine ganze Reihe fertiger Klischees herüberzunehmen und das geschichtlich Anekdotische als etwas Selbstverständliches, oft ohne es tiefer zu motivieren oder es auch nur zwingend mit der Linie der Handlung zu verknüpfen, behandelt. Ein Dramaturg, der auf eine geschlossene Wirkung der Historien für das Verständnis eines Publikums von heute hinarbeiten wollte, würde überhaupt nicht vereinfachen dürfen, wie es fast jede Rücksicht auf die heutige Bühne doch gebietet; er müßte vielmehr weitläufig ergänzen: das Fragmentarische ausfüllen, das Anekdotische der Handlung und der Psychologie der Charaktere noch erweitern. So würde er aber szenische Ungeheuer schaffen. Dingelstedt hielt sich mit bewußter Beschränkung an das uns heute noch Wertvollste, an die genialen Figuren, die Shakespeare in grandiosem Fresko in das alte wirre Gemälde hineingezeichnet hat und die in farbiger Frische aus den zum guten Teil uninteressant gewordenen Szenenreihen hervorleuchten. Bei dieser

Arbeit hat Dingelstedt den dichterischen Zug, vor allem den tragischen, immer noch weit respektvoller herausgehoben, als vor ihm die zahlreichen Dramaturgen, selbst bei viel einfacher zu übersehenden Kompositionen, es ihrer Einsicht nach vermochten. Wir sahen ja, wie sie, selbst den geschlossenen tragischen Kompositionen gegenüber, oft die Absicht, die Idee des Dichters, trotzdem sie klar zutage lag, ins Gegenteil verkehrten. Dingelstedts Tat war eine dramaturgische Kühnheit, wie sie vor ihm nie gewagt worden war. Das sollte nie vergessen werden. Aber freilich auch nie die Verpflichtung, die sein mutiges Vorgehen uns auferlegt: mit jedem Schritt, der weiter auf diesem Gebiete getan wird, ein Stück neuer Schönheit, Klarheit und Größe dazu zu erobern.

Der Eindruck von der modernen Bühne herab, den diese gewaltige Dramatisierung einer Tragödie ganzer Geschlechter und einer von wilden Leidenschaften bewegten Zeit, mit ihrer Atmosphäre von Qualm und Schlachtendampf, mit ihren leuchtend aufsteigenden Zeugenschaften großer Menschheit und mit ihren Greueln tiefster Verworfenheit, ausübte, ging weit über den eines bloß literarischen Experiments hinaus, als welches Laube die Tat seines Freundes bezeichnete. Das Verständnis des Publikums für die Welt Shakespeares ist durch die Königsdramen in ganz besonderem Maße erweitert und die Schauspielkunst durch die ihr hier erschlossenen Aufgaben zu dem Dichter in ein engeres Verhältnis gebracht worden.

Einen zweiten wichtigen dramaturgischen Vorstoß unternahm Dingelstedt in Weimar für den Dramatiker, dem er schon in München, als einzige Ausnahme unter den deutschen Theaterleitern, mit erfreulicher Wärme das Feld bereitet hatte: für Hebbel. In München war ‚Agnes Bernauer‘ zur ersten Aufführung gekommen; in Weimar versuchte Dingelstedt nun zunächst ‚Genoveva‘ und mit gutem Erfolg. Zu einem Ereignis aber gestaltete sich die erste Aufführung der ‚Nibelungen‘, deren erster Abend am 31. Januar, deren beide Teile am 16. und 18. Mai 1861 in Szene gingen. Dingelstedt brach für diese an anderer Stelle gewürdigte Dichtung die Bahn auf die deutschen Bühnen.

Die Münchener Kämpfe, die für Dingelstedt, dank seinem guten Stern, so glücklich ausliefen, — König Max schickte ihm ein Jahr nach seinem Weggang den Stern des Kronenordens, in Anerkennung seiner Verdienste um das Münchener Theater — hatten den so trefflich beanlagten Dramaturgen nicht eben vorsichtiger und bescheidener gemacht. Der leicht frivole Zug seiner Ironie verstärkte sich in Weimar, wo die den verschiedensten Richtungen nachstrebenden Geister eng aufeinander gerückt leben mußten. Dingelstedt vertrug es nur schwer, irgendwo den Zweiten spielen zu müssen. Der Kultus um die Person Franz Liszts erregte seinen Spott; obwohl er persönlich zwar dem Musiker eng befreundet blieb, verletzte doch mancherlei Überschwang der musikalischen Gemeinde seine Literateneitelkeit. Und wirklich war Liszt, das Genie der Liebenswürdigkeit und des Taktes, gefällig genug, dem ehrgeizigen Intendanten

das Feld am Theater ganz einzuräumen, wenn ihm, wie er ja voraussetzen konnte, nur die Möglichkeit blieb, sich für die neue Richtung des Musikdramas persönlich einzusetzen. Dingelstedt jedoch war nicht ohne boshafte Genugtuung, wenn irgend einer der kühnen Versuche Liszts am konventionellen Geschmack des Theaterpublikums scheiterte. Das war in eklatanter Weise der Fall, als Liszt die feine komische Oper von Peter Cornelius ‚Der Barbier von Bagdad', zur Aufführung brachte (1858), die vom Publikum niedergezischt wurde. Ob es Dingelstedt möglich gewesen wäre, die darüber bei Liszt ausbrechende tiefe Verstimmung gegen das Theater zu besiegen, ist nicht klar zu sehen. Die tatsächliche Folge des Vorgangs war, daß Liszt sich von der Bühne zurückzog, und Dingelstedt als Alleinherrscher zurückließ.

Dingelstedt hatte an den Höfen und am Theater rasch gelernt und mehr und mehr wuchs er in die Rolle eines von oben herab schaltenden Intendanten der alten Schablone hinein. Wo seine persönliche Neigung für eine Sache nicht ins Spiel kam, behandelte er die künstlerischen Angelegenheiten bald en bagatelle. Ein intimes belehrendes Verhältnis zu den Darstellern, wie es Laube hergestellt hatte und unterhielt, besaß für ihn auf die Dauer keinen Reiz. Er wurde Hofmann, wurde launisch, parteiisch und unzuverlässig, selbst da, wo er frühere Wärme weiter fühlte, gab diese sich nun als Gnade. Immer aber wenn er einmal wieder selbst Hand anlegte zu einer neuen Eroberung, zu einer wichtigen Inszenierung, bewährte sich sein rascher, scharfer Blick, sein intensives Erfassen des Gegenstands, seine Fähigkeit, den poetischen Gehalt leuchtend herauszuheben, das Bildliche lebendig, farbig und plastisch zu gestalten. Seine Phantasie folgte sichtlich der Entwicklung der Schwesterkünste: in seinen Inszenierungen der Nibelungen, der Genoveva, der Königsdramen war das bildliche Element in enger Fühlung mit den damaligen deutschen Meistern. Der Stil Cornelius' und Kaulbachs aber auch die gemalte Lyrik Schwinds war in seinen Bühnenbildern bemerkbar. Und das bedeutete, gegenüber dem sträflichen Schlendrian des Theaters, das zu jener Zeit immer noch der schlechtesten romantischen Schablone anhing, sehr viel.

Wie so oft bei der Betrachtung zeitlich zusammenwirkender und in ihren Individualitäten begrenzter Männer, hätte man bei Laube und Dingelstedt wünschen mögen, daß die Natur aus ihnen einen Mann gebildet hätte. Die vereinigten Vorzüge beider hätten vielleicht den besten Theaterleiter des Jahrhunderts zustande gebracht.

Im Jahre 1867 wurde Dingelstedt zum Direktor der Wiener Hofoper berufen, zu einer Stellung, die ihm wohl nur um der Anwartschaft willen auf den Posten der Burgtheaterleitung angenehm war. An die Stelle Laubes, der diese eben aufgegeben hatte, war August Wolff, der Oberregisseur der Mannheimer Bühne, berufen worden; der füllte jedoch nur eben die beschränkte Stellung aus, die Laube abgelehnt hatte: nämlich unter der Oberleitung des

Generalintendanten, zu welchem Amte nun, da es bedeutsamer geworden war, der Freiherr Münch von Bellinghausen (Friedrich Halm) sich bereitfinden ließ. Die erhoffte Frucht wurde denn auch schon vier Jahre später für Dingelstedt reif: von 1871 bis 1881 war er Direktor des Burgtheaters.

Der Zuwachs an künstlerischen Kräften, den er dem Institut gewann, war nicht wesentlich; er folgte Laubes Spuren nur lässig, was die Rekrutierung neuer Darsteller, deren Heranbildung und Durchsetzung an dem nun schon mit einer mystischen Ehrfurcht behandelten Theater, die immer eine große Energie der Leitung verlangte, anbetraf. Das köstlichste Talent der Zeit fiel ihm in die Hände: Friedrich Mitterwurzer; aber er wußte ihm nicht das Feld zu bereiten, auf dem diese starke, jedoch bizarre und darum schwer zu leitende Persönlichkeit sich harmonisch hätte entwickeln können. Mitterwurzer entlief ihm ans Stadttheater, wo Heinrich Laube unausgesetzt die Werbetrommel rührte, woraus denn für die ehemaligen Genossen, die jetzt in einer Stadt als einander feindliche Theaterfeldherren wirkten, manche Schärfe erwuchs. Dingelstedt gewann dem Burgtheater Antonie Janisch, Wilhelmine Mitterwurzer, Hugo Thimmig, Stella Hohenfels und Johanna Buska. Wenig im Vergleich mit Laube; dafür war nach wie vor seine literarische Initiative mutig und geschmackvoll. Er brachte Grillparzer mit dem ‚Bruderzwist im Hause Habsburg‘, mit der ‚Jüdin von Toledo‘ und mit ‚Libussa‘ zu weiteren Ehren. Er führte Wilbrandt mit ‚Gajus Gracchus‘, Arria und Messalina‘ und mit ‚Nero‘ ein. ‚Götz von Berlichingen‘ und ‚Das Käthchen von Heilbronn‘ waren hohe Anerkennung werbende Neuinszenierungen voll Kraft, Glanz und Stimmung. Und im Frühjahr 1875 leitete er nun auch über die Wiener Szene die Shakespeareschen Königsdramen, die hier nun erst mit dem vollen Reichtum der Mittel, mit vorzüglich gewählten Darstellern für jede, auch noch die kleinste Rolle, ihre ganze Macht entfalteten. Die Wiener Bühnengeschichte registrierte eine neue und glänzende Reihe von Typen starker Schauspielkunst: Hartmanns Heinrich V., Krastels Percy Heißsporn, Baumeisters Falstaff, Lewinskys Richard Gloster, Sonnenthals Zweiter Richard, Schönes Pistol leben als unverwischbare Gestalten im Gedächtnis der Zeit. Die Dekorationen von Burghart und die Kostüme von Gaul bezeichneten abermals einen Zuwachs an Stil für das moderne Theater.

Für den Verbrauch des Alltags ließ auch Dingelstedt die Dinge kommen und gehen, wie sie der Zufall eben brachte. Neue Dichter zu entdecken, entwickelte er wenig Eifer mehr; und wie Laube seine große Sünde gegen Hebbel nicht verziehen werden kann, ist es Dingelstedt nie zu verzeihen, daß er den Genius in Anzengruber nicht respektvoller grüßte, ja nicht erkannte. Freilich, das Demokratische war diesem immer aristokratischer werdenden Gourmet des Theaters zuwider: die Vergangenheit des politischen Nachtwächters, der die Philister für freies Menschentum aus dem Schlummer geblasen hatte, war für

ihn tot. Der ehemalige Revolutionär war wirklicher „Freiherr" geworden und hatte aller eitelen Ehren Sterne längst auf seine Brust heften können. Das Theater war nicht einmal mehr seine Passion, — nur noch sein Sport.

Als 1876 im Festspielhaus auf dem Hügel bei Bayreuth die Rheintöchter, aus den Wellen des schwellenden Stromes auftauchend, den leuchtenden Ring aus dem Hort des Nibelungen, als Brünhildens Erlösungsgabe für die leidenden Götter und die in Schuld verstrickte Menschheit, zurückempfangen hatten, als Walhall mit den schlafenden Asen fern in Wolken aufdämmerte und — nach der Vollendung des ersten Zyklus vom ‚Ring des Nibelungen' — ein Sturmwind starken Glaubens und heller Begeisterung durch die deutschen Lande zog, weil hier nun doch einmal eine echt nationale Kunst auf einer freien, von Mode und Tageslärm geschiedenen Szene, vor einer hochgestimmten Zuschauerschar aus allen Gauen des Vaterlands zur Tat geworden war, — da erwachte auch in Dingelstedt wieder das in München geträumte Bild vom Deutschen Nationaltheater. Er traf vollauf Wagners weitausgreifenden Sinn, als er in einem dramaturgisch sehr wertvollen Essay die Verpflanzung des Goetheschen ‚Faust' auf das Bayreuther Festspieltheater befürwortete: in Form einer Trilogie sollte das große Gedicht der Deutschen neben den Nibelungen Wagners, auch unter Zuhilfenahme aller unterstützenden Kunstmittel, der von Wagner geschaffenen Stätte künstlerischer Kultur die breitere nationale Weihe geben. Wagner schien damals die Stunde für diese von ihm selbst geplante Ausdehnung seines Werkes noch nicht gekommen. „Was, mächtig der Furcht, mein Mut mir erfand, wenn siegend es lebt — leg' es den Sinn dir dar!" Wie von der Götterburg gelten diese Worte Wotans auch von dem Hause bei Bayreuth: und immer noch ist der Weg da, daß es siegend lebe und dereinst den Sinn seines Schöpfers den Deutschen ganz enthülle.

Franz Dingelstedt starb 1881, als er eben zum Generaldirektor beider Wiener Hofbühnen ernannt worden war. Fast gleichzeitig waren die beiden, Dingelstedt und Laube, als verheißungsvolle Führer von der deutschen Bühne begrüßt worden, fast gleichzeitig beschlossen sie ihr bedeutsames Wirken.

XII.

Bürgerlich-romantische Schauspielkunst.

„Was soll er machen? Er steht in einer zertrümmerten Kunstwelt, und kein Schauspieler kann sie wieder zusammenfügen. Er hat das Gefühl überwiegender Begabung in sich — was soll er machen? frage ich. Er macht sich zum Mittelpunkt, um wenigstens selbst etwas zu sein, da das Ganze ein Nichts ist. Ohne seine Schuld außerstand gesetzt, in ein Ganzes bescheiden, wahr, subordiniert einzugreifen, bildet er sich durch Mischung, Entmischung, Kombination, Bizarrerie eine eigene kleine egoistische Welt. Wenn der Stil verdarb, leben die Grillen auf. Seydelmann ist wenigstens die genialste Grille der heutigen Schauspielerei". — So urteilt, unter der Maske des Schwarzen Dominos, Immermann in seinen ‚Düsseldorfer Anfängen' über den Darsteller, der von den ersten dreißiger Jahren ab als die bemerkenswerteste Intelligenz der Schauspielkunst bestimmenden Einfluß auf seine Fachgenossen und auch auf die ästhetischen Beurteiler dieser Kunst geübt hat: Karl Seydelmann.

Die überwältigenden Leistungen, die Ludwig Devrient an der Breslauer Bühne, damals noch im Vollbesitze seiner genialen Kraft, darbot, haben den 1793 geborenen Schlesier Seydelmann auf die Bretter gelockt. Aus den Feldzügen der Befreiungskriege heimgekehrt, begann er an jener Bühne seine Laufbahn. Die großen Wirkungen von Devrients intuitiver Begabung zu erzielen, fehlte ihm freilich nicht mehr als alles: seine Figur war nüchtern und reizlos, sein Stimmorgan stumpf und seine Zunge schwer; kein inneres, natürliches Feuer half nach, diesen spröden Stoff zu beleben; er mußte sich durch das Aufgebot eines raffinierten Verstandes künstlich in Hitze setzen, mußte zu überzeugen und zu gewinnen suchen durch geistvolle Auseinandersetzung und durch Anwendung aller unterstützenden Hilfsmittel des Metiers. So wurde Seydelmann, dank einem zähen Streben, der überragende Vertreter jener Gattung von Bühnenkünstlern, die man mit doppelsinnigem Respekt „denkende Schauspieler" nennt. Glasbrenner hat auf diese Gattung ein witziges Wort geprägt: „Denkende Schauspieler, das sind solche, die denken, sie wären Schauspieler". Man täte Seydelmann bitter unrecht, ihn in diesem Sinne der Gattung zuzuzählen: er war immerhin ein Meister seiner Kunst, der die ihm

fühlbaren Lücken seiner Begabung durch Verstand, Beobachtung und Scharfsinn auszufüllen nie ermüdete und der dadurch Wirkungen erreichte, die selbst gebildete Kenner der Bühne, wie Theodor Rötscher, zu hoher Bewunderung hinrissen.

Dieser Bewunderung danken wir es, einen wirklich erschöpfenden Einblick in die Werkstatt dieses Schauspielers und der ihm folgenden Schule tun zu können; und doppelt interessant werden Rötschers Darstellungen dadurch, daß sie uns auch einmal das Verhältnis klarstellen, wie sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts der Begriff von echt und groß genannter Schauspielkunst im Urteil eines Mannes spiegelte, der, mit gründlicher Gelehrsamkeit ausgerüstet, in voller Wahrhaftigkeit diese Seite der Dramaturgie eigentlich zum ersten Male auszubauen versuchte. Seydelmann ist für Rötscher gewissermaßen ein Paradigma dieser Kunst; in der aufrichtigen Schätzung der dem Schauspieler abgelauschten Kunstmittel merkt es Rötscher gar nicht, wie er in aller wünschenswerten Schärfe die Dekrepenz aufdeckt, die immer zutage tritt, wo in der Kunst der spekulative Verstand den Mangel ursprünglicher, anschaulich-künstlerischer Phantasie verdecken muß. So braucht Rötscher einen großen Aufwand, um uns für alle die geistreichen Hilfskonstruktionen, die Seydelmann, um eine starke Wirkung zu erzielen anwandte, zu gewinnen, als wäre des Dichters Schöpfung ein mit tausend Schlössern verwahrtes Mysterium, zu dem nur die krausesten, künstlichsten Schlüssel den Weg öffnen. Um Seydelmanns Kunst ins rechte Licht zu stellen, rückt der Kritiker die Gestalt des Dichters erst in das verwirrende Zwielicht und nicht selten gar in eine ganz schiefe Beleuchtung, zu der er das Öl aus den verschütteten Brunnen der spekulativen Philosophie mühselig heraufholt. Die wichtigste Begabung des Schauspielers aber, das verkennen wir gerade aus Rötschers Darstellung am wenigsten, fehlte Seydelmann: das volle, proteïsch wandelbare Naturell, der latente Humor, die latente Leidenschaft, die auf ein Stichwort aus des Dichters Gefühlswelt zündend aufleuchten. Das Temperament des Mimen fehlte ihm und darum hatte seine Darstellung keine natürliche Beglaubigung in sich: sie mußte überreden; und wieder mußte der Kritiker seine Leser überreden, daß sie da neulich auf der Szene die Offenbarung eines tief philosophischen Kunstverstands empfangen hätten.

Vergegenwärtigen wir uns den Zustand der Schauspielkunst nach der Herrschaft der Romantik und ihrer oft fratzenhaften Gebilde, so werden wir ohne weiteres aber auch die Seite der durch Seydelmann in Schätzung gebrachten Schauspielkunst erkennen, die der eingerissenen und fortschreitenden Stillosigkeit doch wieder ein Gesetz entgegenstellte. Er führte die Fachgenossen, die ihn zum Muster nahmen, aus dem romantischen Gefühlsmischmasch zu einem rationellen Realismus, der sich durchaus nicht an die platte Trivialität des des Lebens anklammerte, wie etwa der Ifflands, der vielmehr auf einer neuen

Grundlage geistiger Einsicht die Lebenserscheinungen ihrem Wert nach klarlegen und mit dem Verstand auch noch die höchsten Gebilde metaphysischer Kunstintuition auf einen begrifflich klaren Ausdruck bringen wollte. Das war der Weg, den zu jener Zeit auch das intelligente Publikum ersehnte, so daß Seydelmann wirklich dem Zeitgeist kongenial erschien. Er spielte dem Liberalismus jener beiden Jahrzehnte zwischen 1830 und 1850 zu besonderem Dank, wenn er Lessings Nathan als einen Prediger der Humanität, Shakespeares Gloster nur als das gekrönte menschliche Ungeheuer, den Mephistopheles als knurrenden, fauchenden Teufel der Volksbuchüberlieferung gab; die dialektisch-spekulative Seite im Mephistopheles, diesem faustischen Alterego, irgendwie zu betonen, war er außerstande. Der junge Rationalismus liebte keine metaphysischen Zweideutigkeiten und Unklarheiten; er hatte die Vorliebe für die Charaktere durchsichtiger Tendenz, die frei von allem problematischen Mischwesen sind.

Dieser Zug bestimmte Seydelmanns geistige Führung, obwohl weder er noch sein Ausleger Rötscher sich dazu bekennnen mochten. Beide liebten es, viel tiefer zu theoretisieren und möglich, daß Seydelmann oft mehr wollte, als er schließlich ausführen konnte. Was Rötscher an ihm bestach, war keine tiefere Motivierung, sondern nur ein reicher Schmuck vernünftelnder Nuancen, womit der Schauspieler seine Rollen behängte. Wie weit er dabei zuweilen am Ziele vorbeischoß, zeigt der fast unglaubliche Mißgriff, daß er in Raupachs ‚Isidor und Olga‘, einem Stück, das durchaus unter Russen spielt, seine Rolle, den Ossip, gebrochen russisch sprach. Wo Verstand und Skepsis allein entscheiden, mag er meist trefflich gewesen sein und durch die Leidenschaft des Kopfes über den Mangel an der des Herzens oder des Blutes weggetäuscht haben. Das Raffinement der Bosheit eines Jago zeigte er; nicht aber die von diabolischem Humor geleitete Seele dieses Outsiders der Menschheit. So liegen, nach allen anderen Urteilen, trotz Rötscher, seine Mängel für die Tragödie klar zutage, während er in manchen Lustspielrollen „chargierten“ Charakters durch ein geistvolles Punktieren Treffliches leisten mochte. Gerühmt wird sein Riccaut in Lessings ‚Minna‘ und sein Vatel, ein französisch-deutsch radebrechender Küchenchef in der verschollenen Posse von Scribe: ‚Ehrgeiz in der Küche‘. Natürlich zog er sich selbst aber keine Grenzen; welcher Schauspieler ohne Führung hätte die sich je gezogen! Seydelmanns Repertoire ist eines der reichsten der Theatergeschichte. Er war sich seiner geistigen Überlegenheit wohl bewußt und darum griff er keck auch nach dem seiner Natur gänzlich Fernliegenden.

Aber immerhin: dem zerfahrenen deklamatorischen Stil der niedergegangenen Weimarischen Schule wie dem tollgewordenen der Schicksalstragödie setzte dieser Mann einmal wieder die Macht des nüchternen verständigen Worts entgegen; der übelen mimisch-plastischen Konvention die scharf gezeichnete realistische

Erscheinung. Denn Laubes Wort, daß immer im Bogen geschossen wurde, darf in noch treffenderem Sinne auch auf die Bühnenaktion angewendet werden. Die plastischen Künsteleien der Hendel-Schütz waren noch nicht vergessen und ein schier verrückter Enthusiasmus für das Ballett stand nach wie vor in voller Blüte. Seit Fanny Elßlers Tagen war die gefeierte Ballerina eigentlich die Diva an jeder deutschen Bühne, gegen die selbst die Primadonna der Oper erst in zweiter Linie rangierte. Die überwuchernde Pflege des Vaudevilles, der Liederspiele, der Melodramen hatte, mit jenen Neigungen im Bunde, ein gar schlimmes Ding von körperlicher Beredsamkeit auf unserem Theater eingebürgert: da wirkte ein Schauspieler wie Seydelmann, der die charakteristische Außenseite seiner Gestalten zwar scharf und überbetont, doch sachlich und kräftig gab, wie eine neue synthetische Kraft.

Man kann daher wohl von einer Schule Seydelmanns reden, die sich im Streben nach dem Charakteristisch-Individuellen die Tugenden dieses auf dem Wendepunkt zweier Perioden stehenden Meisters aneignete, aber auch die ihm anhaftenden Schwächen fortpflanzte, sofern nicht innerer Reichtum den rationalistischen Zug dieser denkenden Schauspielerei verschwinden ließ. Der Hang zum Virtuosentum freilich empfing durch Seydelmanns Beispiel noch eine verderbliche Verstärkung. Wir sahen ja, daß schon Immermann der Eigensucht Seydelmanns empfindlich aber wehrlos gegenüberstand und man darf diesem ehrgeizigen Darsteller wenig Bedürfnis zutrauen, seine mühsam eroberte Meisterschaft freiwillig auf seine Kunstgenossen zu übertragen. In Stuttgart zwar hat er einen Anlauf dazu genommen und versucht, als Regisseur zu wirken; die schon erwähnte elende Korruption der Theaterwirtschaft dort, unter der Herrschaft von Amalie Stubenrauch, ließen ihn jedoch bald auf einen so unfruchtbaren Idealismus verzichten.

Im Jahre 1835 war Seydelmann zu einem Gastspiel nach Berlin gekommen; schon da hatte er die vereinbarten zwölf Rollen auf dreißig ausdehnen müssen. Ein solcher Beifall für einfache schauspielerische Leistungen war noch kaum erlebt worden. Man schloß darum sofort einen Anstellungsvertrag mit dem Künstler, der ihn acht Jahre, bis zu seinem frühen Tod — 1843 —, an das Berliner Hoftheater band. In dem plan- und stillosen Ensemble dieser Bühne entfaltete er seine verblüffende Meisterschaft.

Unter den Charakteristikern der Seydelmannschen Richtung möge hier zunächst Heinrich Marr genannt werden, der jedoch, ganz im Gegensatz zu Seydelmann, seine gesammelte Darstellungskunst mit bewunderungswürdigem Eifer als Bildner, als Regisseur verwertete. Marr war unter Klingemann in Braunschweig der erste Mephistopheles der deutschen Bühne gewesen; gewiß nicht ihr bester, vielleicht nicht einmal ein guter, denn in den tragischen Kreis der Schauspielkunst drang auch er nicht ein. Aber er brachte es zu hoher Vollendung in realistischer Kleinkunst, im Genrehaften, wobei ihm eine weit

tiefere Gemütskraft, als sie Seydelmann eignete, auszeichnete und ein feinerer Geschmack, als er jenen leitete. Er zog sich auch engere Grenzen als Seydelmann: Marinelli und Riccaut waren im klassischen Fache seine Hauptrollen. Vorzüglichstes aber leistete er in Gestalten der Iffland-Sphäre, wo er alle Feinheiten der Charakteristik sicher beherrschte und alle falsche und larmoyante Sentimentalität geschmackvoll abstreifte. Im lebendigsten Andenken der Bühnengeschichte steht er aber immer als Regisseur, als Erzieher; da war er vielleicht der würdigste Nachkomme des großen Schröder: auch in der moralischen Zähigkeit seiner Prinzipientreue. Als Meister der Szene und Lehrer des Handwerks besaß Marr die Leidenschaft des Metiers bis zur unerbittlichen Pedanterie aber auch bis zur Kraft der Inspiration, durch die der sorgfältig ausgearbeitete Mechanismus einer Bühnengestalt, eines Ensembles, vom realistischen Boden wieder in die freie Sphäre künstlerischer Idealität erhoben wird. Regisseure solcher Art, die, vom Handwerksmäßigen der Kunst ausgehend, in der Entfaltung und Verfeinerung der schauspielerischen Temperamente zu jenen unmittelbaren Wirkungen gelangen, die dem von der rhetorisch-literarischen Absicht geleiteten Dramaturgen gewöhnlich unerreichbar sind, hat das deutsche Theater sehr wenige gehabt. Der Regisseur der Routine verknöchert meist im Handwerksbrauch; davor schützten Marr die immer jugendlich bleibende Elastizität der Empfindung, die Fortbildnng seiner Kenntnisse und seines Geschmacks. So ließ er seinen Lehrmeister, der ihm die Schrödersche Tradition vermittelt hatte, Friedrich Ludwig Schmidt, weit hinter sich.

Sechs Jahre, von 1838 bis 1844, war Marr Mitglied des Burgtheaters gewesen, dann in Leipzig der Mitschaffende an einer kurzen Epoche der Blüte unter dem Direktor Dr. Schmidt, die Josef Wagner, Meixner, Heinrich Richter, die Damen Baumeister, Unzelmann, Günther-Bachmann, mit Marr als Regisseur im Mittelpunkt, zu einem besonders glücklichen Ensemble vereinigte. Heinrich Laube schrieb damals im ‚Leipziger Tageblatt‘ die Theaterkritik. Wie herkömmlich blieb aber auch dieser Anlauf zu einer Kunstbühne nur Episode. Marr ging 1848 ans Hamburger Thaliatheater zurück, wo ihm der schon erwähnte große Anteil an der Hebung dieser Bühne zufiel. Seinem ausgebreiteten Ruf als Regisseur dankte er, 1853, eine Anstellung als Direktor des Schauspiels in Weimar, wo Franz Liszt die Oper leitete. Der prinzipientreue und seine Sache heilig ernst nehmende Marr schied jedoch schon nach drei Jahren infolge eines Konfliktes mit dem Intendanten von Beaulieu wieder aus: Schauspielkunst im Sinne Schröders als ernste Berufsangelegenheit zu betreiben, war an den deutschen Hoftheatern damaliger Zeit überhaupt unmöglich. Auf dem Boden Schröders, in Hamburg, war er, trotz aller Schwierigkeiten der wirtschaftlichen Situation, der rechte Mann; darum ging er auch diesmal wieder an sein Thaliatheater zurück, dem er nun treu blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1871. Noch auf dem Sterbebette, unter andauernden

Qualen, bekannte der Vierundsiebzigjährige einem ihn besuchenden und Abschied nehmenden Freunde die alles überragende Liebe seines Lebens: „sie ist doch schön unsere Kunst!"

Wesensverwandt mit Heinrich Marr wirkte am Burgtheater von 1833 bis 1880 Karl Laroche. Er war noch unter Goethes Auspizien Schüler des Weimarischen Theaters gewesen, hatte sich aber dort, unbeirrt durch den versteinernden Stil, einen frischen Realismus bewahrt. Graziös von Körper, mit einem ausdrucksvollen Kopf und lebendiger Mienensprache, suchte er zwischen Iffland und Ludwig Devrient die Mitte, ohne den letzten in Rollen wie Shylok oder Falstaff an intuitiver Kraft erreichen zu können. Auch ihm blieb die Meisterschaft in der vornehm-bürgerlichen und in der feinkomischen Sphäre vorbehalten. Er war einer der Hauptbildner des guten Burgtheatertons, der Wahrhaftigkeit und feinen Humor vereinigte, Effekthascherei vermied, aber immer etwas nach schöner Färbung und nach romantisch-sentimentaler Gemütsbewegung hinneigte. Unübertroffen nennt man seinen Adam im ‚Zerbrochnen Krug'; gefeierte Leistungen waren sein Just in ‚Minna von Barnhelm' und sein Patriarch im ‚Nathan'. Laube meint, er sei im Komischen nicht ohne Übertreibung gewesen, nennt ihn aber „einen Epikuräer der Schauspielkunst".

Während Marr und Laroche sich ohne direkten Einfluß von Seydelmann entwickelten, fügte es das Geschick, daß ein wuchtigeres und ursprünglicheres Talent als jene beiden auf fast jeder Etappe seiner Laufbahn die Nachfolge Seydelmanns anzutreten hatte, so daß ein gewisses Wetteifern, das Vorbild zu erreichen, sichtlich zutage trat: Theodor Döring. In Stuttgart löste Döring 1837 Seydelmann ab, nachdem er kurze Zeit vorher am Hamburger Stadttheater die Aufmerksamkeit auf seine starke Individualität gelenkt hatte. Die Stuttgarter Verhältnisse gönnten jedoch auch ihm keine Entfaltung. Er ging nach Hannover, wo er wieder Seydelmann ersetzte und wurde nach dessen Tod ans Berliner Hoftheater berufen. Hier ward der starke Druck der Seydelmann-Begeisterung für Döring der Sporn, die eigne Seite seines Wesens und seiner Kraft immer mehr zu entfalten und zu vertiefen. Auch Döring war der scharfe Aufriß des Charakters eigen; aber wo Seydelmann Farbe und Glut des vom Dichter verlangten Temperaments durch Berechnung vorzuspiegeln suchte, schob Döring allmählich immer mutiger sein eigenes Temperament unter, — wobei sich der Aufriß nicht selten etwas verschob. Mochte die darzustellende Gestalt dieser Art hier und da um ihr volles Recht kommen, so gewann sie doch wieder durch das durchbrechende warme Persönliche des Schauspielers, durch seine Innigkeit und Wahrhaftigkeit. Nur wo der latente Schatz an Humor, den Döring so reich besaß, dem Ausdruck der Kälte, des Ingrimms, der Feindseligkeit oder der Heuchelei durchaus nicht beigemischt erscheinen darf, lag für Dörings Charakteristik die Grenze. Viel häufiger aber waren die Fälle, wo er Gestalten, die man bisher ganz abstrakt, tendenziös

gespielt zu sehen sich gewöhnt hatte, vermöge dieses stets durchschimmernden Humors in der gewinnendsten Weise sympathisch machte. Dabei wurde er wesentlich durch die Beredsamkeit seines Antlitzes, seines wundervollen blauen Auges unterstützt; in der Skala der Mimik hat er vielleicht auf den deutschen Bühnen keinen Rivalen gehabt: das Leben seiner Miene war stets so unmittelbar, so ohne Übertreibung, so präzis bedeutungsvoll, zudem in einer so stätigen, ununterbrochenen Harmonie zu den inneren Vorgängen, daß er der Worte kaum noch bedurfte. Wenn er als Nathan den verbrannten Mantel des Tempelherren faßte, floß von seinem Antlitz ein Strom überwältigender stummer Sprache, der unmittelbar die tiefste Wirkung erzeugte. Er rührte eben so sicher an die leisesten Saiten des Gemüts, wie sein Humor, wo er sich rein entfalten konnte, oder sich zur eigentlichen Komik, zur Ironie und Laune wandte, aus einem überreichen Quell hervorströmte. Er brauchte nicht erst eine Situation zuzuspitzen, damit die komische Pointe heraustrat. Gewannen dadurch schon Charaktere des Gegenwartslebens eine erhöhte poetische Bedeutsamkeit, wie sein Kaufmann Bloom, sein Bankier Müller, sein Piepenbrinck, sein Lebrecht, so feierte die schöpferische Gewalt dieses proteïschen Humors ihre schönsten Siege in Gestalten echt dichterischen Ursprungs, wenn es Kleists Adam und Kottwitz oder wenn es die Shakespeare-Humoristen Falstaff, Polonius, Malvolio oder Molières Orgon galt. Lessings Nathan ist nie der didaktisch-tendenziösen Bedeutsamkeit so gänzlich entkleidet und dafür so als liebevoller, kluger, durch Wärme des Herzens gewinnender Mensch gespielt worden wie von Döring. Bei den Münchner Mustergastspielen entschied sich seine überwiegende Begabung für das Humoristische. Sein Adam hat das Meisterwerk Kleists des Zerbrochnen Krugs erst populär gemacht; sein Vansen im ‚Egmont‘ galt als mustergültig. Doch spielte er auch den Wurm in ‚Kabale und Liebe‘, den Carlos im ‚Clavigo‘, den Burleigh in ‚Maria Stuart‘ und endlich seinen vielumstrittenen Mephisto bei jener Gelegenheit. Die Anhänger Seydelmanns tadelten ihn in der letzten Rolle, weil sein Teufel Hörner und Klauen so ganz abgestreift hatte, aber auch die nach einem transzendenten Dämon Verlangenden kamen nicht auf ihre Rechnung: den sarkastischen Nihilismus des skeptischen Prinzips jedoch brachte Döring trefflich und die Schülerszene, von ihm gespielt, darf als unerreichbar bezeichnet werden.

Döring hat viele Nachahmer gefunden, aber seine Kunst war keine übertragbare, mitteilsame; sie lehrend etwa dem Ensemble des Berliner Theaters zu vermitteln, fehlte Döring obendrein Neigung und Beruf. Neben ihm tummelte an dieser Bühne sich doch ein jeder, wie er wollte und konnte. Als er 1878, im Alter von achtundsiebzig Jahren, starb, war es, als wäre er nie gewesen. Seinen ehrlichen Realismus, der doch nach poetischem Ausdruck strebte, teilte, neben ihm auf diesem Schauplatz, Karl Berndal, der von 1854 bis 1885 im Fache der gesetzten Helden und Heldenväter in musterhafter Weise

wirkte. Dörings körperliche Beredsamkeit fand in Ernst Krause von 1870 bis zu seinem Tode, 1892, in Berlin, einen geschmackvollen Nachahmer und manche Seite seines reichen Humors wußte sich Heinrich Oberländer, einer der besten Lehrer heranwachsender Schauspieler, anzueignen und eigenartig auszubilden.

Unter den Eindrücken von Seydelmanns Spiel hat auch die Jugend eines Charakteristikers der deutschen Bühne gestanden, der, im Gegensatz zu Marr, Döring und Laroche, das Isolierungsprinzip Seydelmanns künstlerisch und geschäftlich zur weitesten Entfaltung zu bringen zeitig sich anschickte. Man sprach und spricht viel vom Virtuosentum am deutschen Theater und wenn man diesen Gegenstand benennt, so gibt man ihm den Namen Friedrich Haase. Wir sahen, daß die Erscheinung des Virtuosen viel älter ist und von der moralischen Seite dieses Typus können wir nachgerade absehen. Zudem war das Theater nicht der einzige Ort, wo er blühte: wie manchen Gelehrten zum Beispiel hätte derselbe Vorwurf treffen müssen; wie mancher verzichtete zu jener Zeit darauf, seine geistige und sittliche Energie zunächst an eine sehr wünschenswerte Reform des Hochschulwesens zu setzen und sah gelassen zu, wie neben dem vornehmen Lehrgebäude seines besseren Wissens die Dressur im Zopf des Bureaukratismus und die staatliche reaktionäre Überwachung der Wissenschaften strotzend sich breit machte. Denn in der Tat gab es in jener Übergangsperiode neben den Virtuosen der Schaubühne auch eine beträchtliche Anzahl Virtuosen des Katheders. Immer blüht übertriebener Personenkultus umsomehr, je weniger für das dringende Anliegen eines gediegenen Zusammenwirkens aller kulturellen Kräfte Erfüllungsaussicht vorhanden ist.

Für die ästhetische Wertung des Virtuosentums brachten Erscheinungen wie Friedrich Haase, Bogumil Dawison, Emil Devrient u. a. ebenfalls kaum neue Gesichtspunkte; das Gebahren der Virtuosen wurde nur auffälliger, weil nun, bei der noch erhöhten Verkehrsmöglichkeit, die Ausübung dieses Metiers noch leichter und die künstlerische Gewissenhaftigkeit noch seltener geworden war. Die Dramaturgie des Kassenrapports und des Eisenbahnfahrplans stand bei diesen dramatischen Musterreisenden allein in Ehren. Das große Publikum jedoch begriff und billigte sie; und während der einzelne Theaterkritiker dagegen eiferte, besorgte die Presse in ihrer Gesamtheit bereitwillig die Reklame für diese künstlerischen Interpreten des freihändlerischen Zeitgeists.

Friedrich Haase, der Sohn des ersten Kammerdieners Friedrich Wilhelms IV., das Patenkind dieses Königs, hatte keinen Geringeren zum Leiter seiner ersten theatralischen Studien als Ludwig Tieck. Das Milieu seiner Jugend hat ihm ferner reichlich Gelegenheit geboten, die Welt, deren glücklichster Repräsentant er auf der Bühne werden sollte, aufs Intimste zu beobachten: die der höfischen Aristokratie. Sein Talent hatte sich so mit den Ausdrucksformen dieser Sphäre, in der Echtes und Verlogenes, Geist und Borniertheit bis zur Unerkenntlichkeit

zusammenfließen, getränkt, daß ihm in seiner erlangten Meisterschaft geistvoller Charakterisierung und Nuancierung immer die Gefahr nahe lag, vom echten in den falschen Ton umzuschlagen. Zuverlässig und sicher traf er eigentlich nur den gemischten Charakter jener Gesellschaft, wo durch die aalglatte aristokratische Form die liebenswürdige oder leise boshafte Borniertheit durchschimmern darf. In diesem, freilich sehr engen Kreise war er vorzüglich zu nennen und verfügte für solche Rollen über einen großen Reichtum wirksamer Nuancen. In der Darstellung echter, edeler Charaktere dagegen überaristokratete er den Aristokraten; sein Hamlet kam vor lauter Prinzsein nicht zum Menschwerden und umgekehrt war sein Shylok ein Börsenbaron des mittelalterlichen Venedigs, sein Cromwell eine noch schlimmere Verzeichnung des ohnehin verunglückten Raupachischen Produktes. Für Haases Aristokratenrollen aber loderte in dem sonst immer demokratischer sich brüstenden deutschen Publikum nachgerade ein Enthusiasmus auf. Es gefiel diesem Geschmack ganz außerordentlich, dem Vornehmsein diese — willkürliche oder unwillkürliche — Dosis Troddelhaftigkeit beigemischt zu sehen. So in dem albernen Gutzkowschen Machwerk ‚Der Königsleutnant', wo das junge deutsche Dichtergenie den misogynen französischen Kavalier des ancien régime zu heimischer Empfindsamkeit herumkriegt und die hier sogenannte Poesie, den Nationenhader beschwichtigend, das Band schlingt zwischen Adel und Bürgertum. Die grenzenlose Beliebtheit dieses Grafen Thorane in Haases Darstellung darf als ein Kultursymptom bezeichnet werden: man schwelgte geradezu in der narkotischen Sentimentalität, die der Virtuos über diese Gestalt ausgoß. An Stelle des von Gutzkow beabsichtigten leise komischen Anstrichs des Königsleutnants, der das Stück einigermaßen erträglich wirken macht, kam in Haases Darstellung, durch die Übertreibung der aristokratischen Allüren, nur eine unfreiwillige Komik zustande. So ließ man sich die Aristokratie gefallen: vornehm-sentimental, aber nicht mehr ernst zu nehmen.

Nach einer Versuchszeit in Weimar und in Berlin war Haase in Prag mit Auszeichnung tätig gewesen; von dort hatte ihn Dingelstedt nach München berufen, wo er bei den Mustervorstellungen seinen Ruhm begründete. Er spielte damals einen trefflichen Hofmarschall von Kalb und einen sehr glaubwürdigen Marinelli. Feste Engagements hatte er dann in Frankfurt und in St. Petersburg. Nach Deutschland zurückgekehrt, erhielt er für ein Jahr das Amt und für Lebensdauer den Titel eines Hoftheaterdirektors von Koburg-Gotha. 1869 legte er in Amerika das Prüfungsexamen für die große Virtuosenlaufbahn ab und bald genug traf ihn deren Schicksal. Da ein solcher Schauspieler gewissermaßen ohne Bluterneuerung lebt, wird die reizvollste Darstellung, die bis in die feinsten Details bewunderungswürdig durchgeführt sein mag, doch schließlich die einer automatischen Wachsfigur. Wenn nach dem Wort des Weltweisen „alles fließt", darf sicher der Schauspielkünstler, so wenig

wie ein anderer, auf einem Zustand beharren wollen, in dem die wesentliche Quelle seines Wirkens, das Temperament, keine Erneuerung erfährt.

Von 1871 bis 1876 leitete Haase das Leipziger Stadttheater. Nach Art der englischen Bühne versuchte er dort schon vor den Meiningern einige Shakespeare-Dramen, den Kaufmann von Venedig und Richard III., mit großem, kulturhistorisch getreuem Ausstattungspomp. Er erfuhr damals dafür mehr Anfeindung als Anerkennung. Natürlich stand er in den Vorstellungen dieser Stücke auf seiner eigenen Bühne wieder als Gast und Virtuos im Mittelpunkt. So mußte er als Bühnenleiter mißglücken; denn nichts liegt wohl weiter auseinander als die Gewöhnung des gastierenden Virtuosen und das bildende Vermögen direktorialer Sorgfalt. Auch der spätere Versuch Haases, sich bei der Gründung des „Deutschen Theaters" in Berlin wieder einem festen Ensemble einzuordnen, brachte ihm kein Genügen; er mußte schon bei seinem Metier bleiben, „in den Mauern zu weilen" bald dieser, bald jener Residenz, der größten und der kleinsten Städte des Vaterlands und der angrenzenden Weltteile, und trotz des versicherten „letzten Gastspiels vor seinem Scheiden von der Bühne" noch ein oder mehrere „allerletzte", immer wieder in den gleichen Rollen, zu „absolvieren", wie's im Theaterreporterstil heißt. Haase ist der populärste, weil weitestgekannte Schauspieler des Jahrhunderts gewesen, der Meister des Künstlichen, das von altersher auf den Brettern mehr bewundert worden ist als das Künstlerische. Von ihm kennt das deutsche Publikum jede Nuance; er galt ihm als der Begriff und Typus der Schauspielkunst: wie hätte eine Routine, die das zuwege brachte, trotz aller anfeindenden Ironie der Kritik, nicht zur Nachahmung reizen sollen!

Diesem lauten Ruhm gegenüber hat ein geschichtlicher Rückblick von den künstlerischen Zeitgenossen, die sich, das Virtuosentum verschmähend, innerhalb ihres heimischen Ensembles doch zu hoher Bedeutung zu entfalten wußten, verhältnismäßig wenig zu vermelden. Aber immerhin das für das Gedeihen der Kunst Erfreulichste, wenn die Überlieferung sie „gediegen" nennt: wie die hochbegabten Charakteristiker Ludwig Ferdinand Pauli in Dresden und Friedrich Jost in München, die in einem engen Kreis den Besten ihrer Mitlebenden genug getan haben, an Vielseitigkeit und Unmittelbarkeit des Temperaments, der Phantasie die reisenden Virtuosen oft weit überholten und doch nie zu einer künstlerischen Wirkung in die Breite gelangten. Keine Kunst bedürfte so sehr einer umfassend organisierten und kontinuierlich wirkenden Zentralstelle, wenn alle ihre Kräfte zur gerechten Entfaltung und Wirkung kommen sollten, wie die des Theaters, und gerade ihr fehlt ein solcher Sammelpunkt ganz und gar. So ist heute noch jedes ehrgeizigere Talent auf die Laufbahn des Virtuosen angewiesen

„und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
die Seele hätte rein zurückgezogen."

Eine kurze meteorartige Laufbahn dieser Art unternahm auch der polnische Schauspieler Bogumil Dawison, dessen slavisch-jüdisches Naturell ganz in die Sphäre der leidenschaftlichen Charaktere neigte. Er hatte in Lemberg auf der polnischen Bühne begonnen und schwerlich konnte sein der Bändigung bedürftiges Talent eine bessere Schulung empfangen als bei Maurice in Hamburg. Halb dort zugestutzt und noch sehr stark mit dem — übrigens auf dem deutschen Theater immer recht beliebten — slavischen Dialektanklang behaftet, kam er 1853 nach Dresden, wo er in grimmige Nebenbuhlerschaft zu dem nächst Haase berühmtesten Gastspielvirtuosen der Zeit, zu Emil Devrient, geriet. Vorher hatte er versucht am Wiener Burgtheater emporzukommen; dahin jedoch hatte sein greller Stil ganz und gar nicht passen wollen. Als er den Othello spielen wollte, schnitt Laube ihm dies Begehren mit den Worten ab: „Othello ist ein Löwe, — wenn Sie ihn spielen, wird er ein Tiger und dies verfälscht das Stück". So hatte Dawison dem Burgtheater bald den Rücken gewandt.

Seiner Darstellung haftete etwas Aufgeblasenes, Gespreiztes, Übertriebenes an; seinem Naturell fehlte die eigentliche künstlerische Note, die er durch Effekthascherei ersetzte. Die Komödiantenrolle par excellence, Brachvogels Narciß, war sein Steckenpferd und in Charakteren, die etwas bizarre Gestaltung vertragen, wie Shylok, Mulley Hassan, Franz Moor bot er zündende Leistungen. Doch ist auch seine sympathische Durchführung des Carlos im ‚Clavigo' zu rühmen; der Tropfen slavischer Sentimentalität, den er der Skepsis dieses Verstandesmenschen beimischte, tat diesem künstlerisch wohl. Durch die gleiche Beimischung gewann auch sein Bonjour in Holteis Liederspielen eine besondere Nuance. Das Engagement am Dresdner Hoftheater dämmte den Hang zum Virtuosentum bei Dawison so wenig ein wie bei seinem Rivalen an der sächsischen Bühne, Emil Devrient. Die Sucht, nur große, erste Rollen zu spielen, immer mehr Gastspielurlaub zu erhalten, immer mehr Ruhm und Schätze zu gewinnen, verzehrte den ehrgeizigen Mann vor der Zeit; von einer Amerikafahrt kam er mit zerrütteten Nerven heim und starb in geistiger Umnachtung 1872. Für die soziale Bewertung des Schauspielerstandes hat Dawison eine betrübende und seinerzeit viel erörterte Episode beigesteuert. Er hatte an dem Hamburger Kritiker Robert Heller in einem öffentlich verbreiteten, von persönlichen Beleidigungen strotzenden Brief Rache für eine abfällige Beurteilung genommen, die ihm eine Herausforderung Hellers eingetragen hatte. Dieser aber war Dawison in feigster Weise ausgewichen und Heller hatte nicht verfehlt, des Künstlers Benehmen weithin bekannt zu machen. Dieser Vorfall, 1861 spielend, trug nicht wenig dazu bei, im besseren Publikum und in der öffentlichen Stimmung allmählich ein leise ironisches Mißtrauen gegen das zum Unfug ausartende Virtuosenwesen zu säen.

In der ungeschwächten Gunst der Menge hat sich als Virtuos bis zum letzten seiner Tage der schon genannte Emil Devrient behauptet. Er war

der glänzendste Vertreter des klassizistisch-romantischen Stils; das „Schöne an sich“ war sein Leitstern. Emil, der jüngste von drei Neffen des großen Ludwig, die der Bühne sich zuwandten, wurde 1803 geboren und stand in seiner reiferen Jugend noch ganz unter dem Einfluß der Goetheschen Schule, wie sie Pius Alexander Wolff nach Berlin verpflanzt hatte. In Klingemann fand er, gemeinsam mit seinem Bruder Karl, einen verständigen Mentor, der die ersten Schritte der beiden auf der Braunschweiger Bühne leitete. Dann kam Emil nach Leipzig in die pseudoklassische Periode Küstners; den Ausschlag für seinen künstlerischen Charakter aber gab das dauernde Engagement an der Dresdner Bühne, der er von 1831 bis 1868 angehörte. Die Residenz der sächsischen Kurfürsten und Könige hat unter allen deutschen Städten den akademischen Klassizismus, der unmittelbar auf die Rokokokultur gepflanzt war, am treusten und am längsten bewahrt. Das wesentlich vom Hof bestimmte öffentliche Leben ordnete sich diesem Gesamtton unter und nahm den Geschmack an, der durch jene konservative Pflege bestimmt wurde. Hier war alles auf eine glatte Harmonie gestimmt, die nicht, wie in Berlin, durch die rasch aufgegriffenen Schwingungen neuen Zeitgeistes oder, wie in Wien, durch ein stetig zudrängendes kräftiges Volksleben berührt wurde. Die Stadt war groß genug, nicht zur Karikatur eines Ingelfingen herabzusinken und blieb doch wieder genug Kleinstadt, den eigenartigen Charakter einer glänzenden höfischen Kultur zu bewahren. Bei der verhältnismäßig späten Begründung des deutschen Hoftheaters in Dresden war schon eine feste Kunstform vorhanden, der sich die unerfahrene deutsche Kunst anschmiegen konnte. Die später noch zu berührenden Epochen: Weber, Wilhelmine Schröder-Devrient, Richard Wagner haben in der Dresdner Theaterkultur darum auch immer nur bedeutendere Episoden dargestellt.

Die erwähnten Einflüsse blieben in Emil Devrients künstlerischem Wesen stets erkennbar. Er war kein Darsteller von ausgeprägtem Wollen, kaum von besonderer Intelligenz; durch den Schein eines ungebrochenen Idealismus zu wirken, war sein einziges Bestreben. Von Tasso, den er gern und ganz auf den mitleideinflößenden Schöngeist hinausspielte, hatte er gelernt, wo man genau erfahren kann, was sich ziemt, und infolge davon gefällt: er war der Frauenschauspieler, der Abgott aller deutschen Theaterbesucherinnen zwischen 1830 und 1866 und in allen Städten, wo schräge Bretter zum Spielen aufgeschlagen sind. Natürlich stand auch er, wie alle Virtuosen, denen Beifall und Glück ein langes Leben hindurch treu blieben, durch glänzende Beherrschung der Technik seiner Kunst hoch über dem Mittelmaß und Durchschnitt der Zeitgenossen. Das übersieht die Kritik des Virtuosentums gern, wiewohl gar kein Zweifel sein kann, daß eine Erscheinung wie Devrient immerhin ein hohes Maß Kunst darbot. Freilich hatte er das sorgfältige Sammeln seiner Kunstmittel, die Bildung des Ausdrucks fast ganz auf das Relative beschränkt: auf schöne Erscheinung, auf Bewahrung des jugendlichen Eindrucks, auf Anmut

und Grazie der Form, auf Wohllaut des Tons besonders und auf sorgfältige Sprache. Leidenschaft und Charakteristik hielt er in den Grenzen nie verletzter Harmonie, die ihm höchster Zweck der Kunst schien. Er erschütterte nie ein Gemüt, aber er entzückte, er befriedigte; er ließ jeglichen Sturm in schönen Wellen ausfließen und erlöste von den tragischen Zerknirschungen durch das ideale Pathos seiner Sprache, durch den melodischen Ton seines Schmerzes und durch die adelige Pose, die er vollendet bewahrte, wenn er auf die verschiedenen Schafotte hinaufstieg: als Essex, als Egmont, als Struensee. Diese schönen, anmutigen Herren hatten freilich kaum äußerlich ein Unterscheidungszeichen und waren innerlich vollends über einen Leisten geschlagen: dasselbe, wellige, gescheitelte Blondhaar umrahmte das Antlitz eines Posa, eines Uriel Acosta, eines Petrucchio, als wenn diese drei Zwillingsbrüder gewesen wären. Sein Verhältnis zu der Dichtung war gänzlich durch seine Persönlichkeit bestimmt. Diese unbedingt durchzusetzen und sie sich durch keinerlei Rücksicht auf Ensemble oder besonderen Charakter des Dramas einschränken zu lassen, war bei ihm und seinesgleichen ein auf tiefer Überzeugung beruhendes Prinzip, an dem jeder Regisseur, jeder Dramaturg mit seinem bessernden Eifer scheiterte.

Eduard Devrient, der, vor seiner Berufung nach Karlsruhe, in Dresden die Regie des Schauspiels führte, seufzte schwer unter dem Virtuosenegoismus dieses von der Menge vergötterten Bruders; und als Gutzkow sein Dramaturgenamt in Dresden antrat, ließ er es sich schwarz auf weiß in seine Dienstinstruktionen schreiben, „daß der Dramaturg verpflichtet sei, auch den ersten Talenten seine Ausstellungen nicht zu verschweigen, wenn sie nach seiner Meinung das Interesse des Dichters nicht genau treffen und dadurch die Harmonie des Ensembles benachteiligen"; es war immerhin etwas, daß das auf dem Papier stand! Nach Gutzkows Sturz in den Stürmen der Revolution glaubte der sächsische König am besten zu fahren, wenn er Emil seinem Intendanten Lüttichau direkt als artistischen Ratgeber attachierte; dadurch war wenigstens der Streit aus der Welt geschafft: der Virtuos, dem doch die Herrschaft über die öffentliche Meinung zufiel, war nun auch das dramaturgische Gewissen des Theaters.

Unter den ausgezeichneten Helden dieser Periode ist neben Emil Devrient zunächst H e r m a n n H e n d r i c h s am Berliner Hoftheater zu nennen. Er besaß, im Gegensatz zu Devrient, bei aller derben gewinnenden Männlichkeit eine köstliche Naivität, viel künstlerischen Instinkt aber wenig Intelligenz und Phantasie. Er war ein treuherziger, kraftstrotzender Tell, ein biderber Götz aber ein nur in der allgemeinsten Theatralik umherirrender Hamlet. Doch bestach auch er immer durch die Harmonie prächtiger körperlicher Bildung, durch den Klang der schönen Stimme und die innerliche Wärme, so daß seine Darstellungen, trotz der meist ganz mangelhaften Charakterzeichnung, eines großen Zugs nicht entbehrten.

Den Schatten zu dem Lichte von Hendrichs freundlich-warmem Naturell könnte man den mit ihm wirkenden Ludwig Dessoir nennen. Eine tiefe, innerliche Natur, die sich nur schwer und dann immer eruptiv äußerte, wodurch er in entsprechenden Aufgaben, wie Othello und Lear, von allen Schauspielern seiner Zeit am meisten von jenem vielbesprochenen „Dämonischen" an den Tag legte, das Seydelmann wohl theoretisch zu verteidigen aber nicht darzustellen vermocht hatte. Für Dessoirs schwerblütige Innerlichkeit, die mit dissonierenden Ausdrucksmitteln zu schaffen verurteilt war, hat Brachvogel ‚Narziß' geschrieben; diesem Darsteller verdankte das bedenkliche Produkt den breiten Erfolg.

An ähnlichen intuitiven Talenten war jene Zeit zwar nicht arm, aber man kann nicht sagen, daß sie hoch in der Gunst des Publikums gestanden hätten. Sie galten weniger als die Vertreter der konventionellen Schönspielerei und der geistreichen Tüftelkunst. Man empfand sie nicht als „denkende" Schauspieler und man wollte doch gern alles recht verständig oder leicht faßlichen Idealen gemäß gefärbt haben. Hier ist der prächtige Karl Grunert zu nennen, ein großzügiger Interpret des Lear, des Macbeth, des Richard, der in Stuttgart wirkte und gelegentlich gastierend seine Kunst in Deutschland geschätzt machte. Ferner Franz Hoppe, der in Berlin eigentlich Seydelmann ersetzen sollte, als Charakteristiker aber weniger bot denn als Held und Heldenvater; er war bei den von Tieck geleiteten antiken Vorstellungen der König Ödipus. In Dresden beherrschte Karl Porth als solch ein schwerer Held kraftvoll, gediegen und gebildet das entsprechende Fach. Hierher gehört auch Otto Lehfeld, der unter Dingelstedts Leitung der trefflichste Lear der deutschen Bühne, der wuchtigste und finsterste Hagen Tronje wurde, dessen Entwicklung aber durch ein tragisches Geschick unterbunden ward: infolge einer fortschreitenden chronischen Schwerhörigkeit verlor er die Kontrolle über sich selbst und wußte sich nicht mehr im richtigen Kontakt zum Ensemble zu halten, so daß seine oft mächtigen Darstellungen mehr und mehr zum Grotesken hinneigten.

Eine Entfaltungsstätte reicher Talente war in dieser Periode das Hannoversche Hoftheater. Hendrichs und Grunert hatten sich dort gebildet; dort wirkte Karl Devrient als Meister der Charakterisierung, wirkte im Fache Ifflandischer Väter der treffliche Wilhelm Kaiser; von dort war Döring nach Berlin gekommen und von dort kam nun nach Wien, als Ersatz für den alternden Anschütz, der durch feinen gebundenen breiten Humor ausgezeichnete Bernhard Baumeister. Einen anderen Teil der Anschützrollen übernahm am Burgtheater Dr. August Förster. — Immer war das Burgtheater eben noch das einzige in Deutschland, wo sich allmählich ein festes System herausgebildet hatte und behauptete: hier wehrte man dem Ansturm der Reise-Schauspieler; die langen Gastspiele auswärtiger Künstler hörten nach und nach auf und ebenso beschnitt man den ansässigen Darstellern die Gelegenheit, auf den Irrfahrten der Gastspielerei Schaden zu nehmen. Das hatte schon Holbein

angebahnt; unter Laube wurde es festes Prinzip. Damit war unstreitig der Vorteil verknüpft, daß sich die vorhandenen Talente in strenger Harmonie zueinander entwickelten. Und solcher starker Talente gab es innerhalb des Burgtheaterkreises stets eine solche Fülle, daß der immer bereite Wetteifer die Gefahr einer Verzopfung ausschloß. Überall sonst am deutschen Theater lebte man von der Hand in den Mund, die Kräfte kamen und gingen; und trieb das geschäftliche Interesse dazu, diesen oder jenen Star als Glanzstück dem Theater dauernd zu gewinnen, so gestand man ihm drei-, vier- und fünfmonatige Urlaube in jedem Jahre zu, damit er auswärts Geld und Ehren ernten konnte. An diesen schädlichen Zugeständnissen mußte natürlich jede bessere dramaturgische Absicht scheitern. Auch davon war in Wien nie die Rede. Wie weit das Burgtheater in harmonischer Kunst dem übrigen Deutschland voraus war, sollte man auch in Berlin gewahr werden, als die Burgschauspieler, vom Ende der sechziger Jahre ab, häufiger zu Gesamtgastspielen kamen. Diese Periode der Wiener Schule verdient ein besonderes glänzendes Blatt im Buch der Theatergeschichte.

Da steht obenan in den fünfziger Jahren der künstlerisch weit schwerer als irgend einer der vielgenannten Virtuosen wiegende Josef Wagner. „Ein Hamletdarsteller", sagt Laube, „den ich nirgends übertroffen, nirgends erreicht gesehen habe. Man kann den Hamlet geistreicher spielen, ja: aber Wagners Hamlet wirkt dennoch tiefer". Während aber Dawison seinen polnisch-jüdischen Dänenprinzen in aller Welt verauktionierte, schuf dieser stille große Künstler, den 1870 schon ein früher Tod abrief, am Burgtheater seine tiefbeseelten Gestalten, die allen Zeitgenossen in Wien — und fast ohne die sonst doch immer lautwerdende Einschränkung — unvergeßlich blieben. Und neben Wagner, dem schönen Genius der Tragödie, stand, immer noch in unverwüstlich scheinender Jugendkraft der Liebling Thalias, Karl Fichtner. Berlin hatte für Fichtners Rollenkreis in Theodor Liedtke eine treffliche Kraft. Aber wie scharf scheiden sich diese beiden gefeierten „Bonvivants" der beiden größten deutschen Theater, den ganzen Stilunterschied zwischen Berlin und Wien beleuchtend. Bei Fichtner noch im Alter die feine Liebenswürdigkeit, der immer unabsichtliche, anspruchslose Humor, streng in der Linie des Ensembles; bei Liedtke, trotz aller Wärme der Empfindung und aller Kühnheit der Pointierung, doch die nicht zu überwindende Stillosigkeit, die keine reine Wirkung aufkommen ließ. Fichtner spielten eben, wie alle Burgschauspieler, für einen instinktiven, sicheren Geschmack, der an sich nicht den Gipfel höchster Kunstforderung darstellen mochte, der aber doch Geschmack war, das heißt, sichere und lebhafte Empfindung für Schönheit und Seele; Liedtke spielte für den Berliner Geist, für den Verstand, für das Behagen am Witz, an der Antithese, an der Ironie. Daraus aber folgte das schlimmere: er spielte nicht mit seinen Partnern, sondern mit und zu dem Publikum.

Ferner neigten fast alle Schauspieler außerhalb des Burgtheaters dahin, irgendwie Spezialisten zu werden; das bureaukratische System der Leitungen begünstigte das: Schubfach F. Nr. 5! Am Burgtheater legte man Wert auf eine harmonische und reiche Entfaltung der Persönlichkeit und lange — oft freilich viel zu lange, so daß der Jugend schönes Feuer ausgebrannt war, wenn der Anwärter endlich den großen, den hohen Göttern opfern durfte — mußte man den Geist des Hauses geatmet haben, ehe man in den Kreis der Geweihten eintreten durfte. Einige Neulinge jedoch, die Laube brachte, setzte er auch gleich fest in den Sattel. So namentlich Joseph Lewinsky und Adolf Sonnenthal. Lewinsky zündete in jungen Jahren durch die lebhaft sich in plastischer Bildkraft äußernde Phantasie, die seiner Innerlichkeit etwas Loderndes gab. So wurde er ein vortrefflicher Jago, Muley Hassan, Franz Moor und Richard. Dann aber, Anschütz nachstrebend und Laubes Prinzip sich aneignend, wurde er auch ein Meister des Worts, der Rede von gesättigter Färbung, ohne je, wie die meisten Charakteristiker jener Zeit, dem Hang zur Nuance zu verfallen. Sonnenthal, der bei seinem Burgtheaterdebüt zunächst wenig Glück hatte, entfaltete seine Eigenart an den Liebhaberrollen der modernen Franzosen. Er fand bald heraus, was das deutsche, was besonders das Wiener Publikum diesen sozialen Typen beigemischt haben wollte: das weiche, romantische, deutsche Herz, den beweglichen Ton des Gemüts und, wo es anging, einen Schuß tränenlockernder Sentimentalität. Der Held mit dem zwar demokratischen Gewissen, der aber Bildung und Gestalt, wie den Adel des Tons von einer höheren Form der Aristokratie vorausnahm, die die alte in diesen Vorzügen weit überholen sollte. Dieses Ideal zukünftiger, durch die freiheitliche Bewegung erreichter Vornehmheit, das war Sonnenthals eigenste Rolle. Die falsche Note, die dieser Empfindungsweise des Publikums beigemischt war, konnte und kann man auch in Sonnenthals Darstellung nicht überhören. Bei allen glänzenden Vorzügen einer vollendeten Technik litten seine Gestalten doch durch eine eingestreute leise Koketterie, die gegen das Feuer seines Temperaments und seiner Leidenschaft immer etwas mißtrauisch machte. Sie stimmte jedoch ganz zu dem Geschmack jener Jahrzehnte, der, bis zur Gegenreaktion des naturalistischen Realismus, an dieser verschönernden Konvention festhielt. Und auf der Basis dieses Geschmacks erhob sich Sonnenthals Kunst in einer bewunderungswürdigen Harmonie des Inhalts und der Form. Die spätere Generation noch trug dieser Meisterschaft Anerkennung, wenn sie Sonnenthal als alten Risler in Daudets Drama feierte. Zeitgenossen aber erinnern sich mit Vorliebe seiner feinen psychologischen Kunst in der Rolle des Clavigo: dieser haltlosesten aller Männergestalten Goethes den vollen ästhetischen Anteil einer doch vorwiegend demokratisch-tendenziös empfindenden Zeit gewinnen zu können, setzt ein künstlerisches Vermögen voraus, das jenseits aller moralischen Teilnahme noch immer sehr groß sein mußte. Ähnlich triumphierte seine Kunst

in der Darstellung des Shakespeareschen Richard II., als die Königstragödien über die Szene der Burg zogen.

Die komische Bühne Wiens war am Karltheater neben Nestroy, dem unverwüstlichen aber freilich ziemlich entarteten Erben Raimunds, noch immer durch Wenzel Scholz vertreten; den beiden hatte sich Karl Treumann zugesellt. Am Theater an der Wien wirkte Karl Matthias Rott; das Vaudeville und die Operette fanden eine schöpferische Kraft in Ida Brüning-Schuselka. Aber auch in Berlin hatte sich an den alten Kräften des Königstädter Theaters, besonders an Heinrich Ludwig Schmelka, eine jüngere Komikerschule herangebildet; die der Hauptstadt wertesten Zöglinge derselben waren August Neumann, Fritz Beckmann, Karl Meixner und Emil Thomas. In München bewahrte der mehr der Wiener Schule nahestehende Ferdinand Lang seine Domäne; in Frankfurt hatte man einen starken Lokalkomiker in Friedrich Hassel, dem Börne das Meisterprädikat zuerkannte, in Dresden den als Possendichter schon genannten Gustav Räder.

Die Intendanzleitungen in Deutschland betrachteten gemeinhin die derbe Komik als eine Kunst zweiten Ranges und gaben sich selten Mühe, für dieses Genre ursprüngliche Talente zu erwerben oder auszubilden. Allerdings haftete ja den Volksbühnen und den Zweiten Theatern, wie sie in den Großstädten entstanden waren, immer ein oppositioneller Charakter an — oppositionell gegen die literarische Richtung des Theaters — und das parodistische Element entwickelte sich an jenen Theatern stärker, als es mit einer rein künstlerischen Absicht verträglich war. Aber das starke Talent durfte doch nicht übersehen werden. Es war darum wieder ein Akt dramaturgischer Einsicht, daß sich das Burgtheater von Berlin den berühmten Eckensteher Nante, Fritz Beckmann, und Karl Meixner heranholte, um das künstlerische Bild des Ensembles auch nach dieser Seite hin zu vervollkommnen. Beckmann und Meixner, ins Burgtheater verpflanzt, fielen freilich leicht und oft — jener noch mehr als dieser — aus dem Stil; der unbezwingbare alte Hanswurst der Volksbühne meldete sich zuweilen zum Wort. Namentlich Meixners Leistungen behielten in der Regel etwas Grelles. In bescheideneren und feineren Grenzen der Komik entwickelte sich von 1864 Hermann Schöne an dieser Bühne.

Von besonderer Bedeutung für die komische Bühne wurden die zwischen 1850 und 1860 entstandenen Berliner Theater, die die einheimische Posse sozialpolitischer Tendenz pflegten. Hier wurden Karl Helmerding und Theodor Reusche die typischen Vertreter des Zeitgeschmacks, der noch sehr fest an der parodistischen Pointe hielt, obwohl beide Darsteller, namentlich aber Helmerding, dem Gebiete der psychologischen Charakteristik weiten Spielraum abgewannen und oft lebenswahre Gestalten schufen, die vielleicht der gemütvollen Sphäre der Kunst Raimunds wieder am nächsten kamen. Die

dramatische Produktion nahm ja dieselbe Wandlung vor: die politische Posse wurde mehr und mehr zum Familienstück, zum „Volksstück“, entfaltete mehr moralische Absicht als politisch-tendenziöse, so daß das satirisch-parodistische Element eigentlich nur im Couplet noch ein rudimentäres Dasein fristete. Allmählich verschwand es fast ganz und fand in erweiterter Form in der Operette Unterschlupf, die sich überhaupt der parodistischen Komik der alten Volksbühne bemächtigte. Anderseits strebte das literarische Drama immer mehr dahin, auch die niedrig komischen Erscheinungen in objektiver, den ernsten Charakteren psychologisch und ästhetisch ebenbürtiger Weise zu behandeln. Das setzte eine neue Schulung der komischen Schauspielkunst voraus, die sich nun strenger dem Rahmen der Kunstbühne einfügen mußte. Das Berliner Hoftheater gewann eine, diesen veränderten Bedingungen sich trefflich anpassende wertvolle komische Kraft in Arthur Vollmer, freilich erst von 1874 ab, weshalb an diesen Schauspieler im letzten Kapitel die weitere Entwicklungslinie der komischen Schauspielkunst wieder angeknüpft werden wird.

Für den weiblichen Komiker, für die Soubrette also und die komische Alte, war von Haus aus die groteske Charakterzeichnung, die für die männlichen Typen die Regel war, mehr oder weniger die Ausnahme gewesen. Das weibliche Naturell sollte doch nie ganz seiner sympathischen Wirkung beraubt werden und auch in den älteren Possen und Schwänken blieb gemeinhin die Grazie der komischen Absicht übergeordnet. Das hinderte natürlich nicht, daß die Schwiegermutter und die alte Jungfer beliebte Karikaturen auf der Bühne waren. Nur machte die alte Schule Halt vor einer gewissen Grenze der geschlechtlichen Emanzipation. Hier schuf erst die Operette Offenbachs das neue Genre und die neue Ästhetik. Sie bot das Feld, auf dem das weibliche Genie unter dem Schutz der komischen Absicht die Grenzen der geschlechtlichen Dezenz überschreiten durfte; und zwar in einer Eindeutigkeit, wie sie selbst die alte burleske Volksbühne nur selten gewagt hatte. Die Zersetzung des bürgerlichen Liberalismus, der seine politischen Ideale dran gab und vor den drohenden sozialen Problemen sich hinter einem materialistischen Nihilismus verschanzte, der zynisch das Enrichissez-vous! auf seine Fahnen schrieb, hatte zuerst in Paris dahingeführt, der Emanzipation des Fleisches in den parodistisch-frivolen Verkleidungen der Offenbachschen Muse zuzujauchzen. Die ähnliche Situation der Gesellschaft in Deutschland, in den Großstädten besonders, führte, zwischen 1850 und 1860 bei uns zu den gleichen Neigungen. Die in romantische Poesie und in Sentimentalität verkleidete Frau auf der Bühne war den Lebemännern der Großstädte, die die Theater des leichten Genres als ihre Domäne betrachteten, langweilig geworden; man lechzte nach einer tollen, über alle Skrupel weghelfenden Ekstase der Sinne. Und wie Paris seine Hortense Schneider, so hatten Berlin und Wien ihre Marie Geistinger, die geniale Darstellerin der Schönen Helena und der Euridyce. Neben ihr stand in Wien

Josephine Gallmayer. Beide in strotzender sinnlicher Heiterkeit, von unverwüstlichem Humor und mit keckstem Mut ausgerüstet, bis ans Äußerste zu gehen, die Travestie des Geschlechts zu vollenden, das Weib als instrument de plaisir in verführerischster Deutlichkeit auf die Bretter zu stellen. In den Offenbach-Epochen am Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater und am Theater an der Wien, waren Höhepunkte einer Theaterkultur lüsternen Charakters erreicht, an denen angelangt, eine Reaktion eintreten mußte und eintrat. Marie Geistingers Name ist eng mit dem Anzengrubers verknüpft; sie sowohl wie auch die Gallmayer schufen dann, von diesem Dichter ausgehend, in diesem Genre eine Reihe kräftiger Frauen von gesunderer Sinnlichkeit. Die Geistinger schritt sogar noch weit über den neuen Kreis hinaus ins Fach des rein Tragischen, das sie am Leipziger Stadttheater eine Reihe von Jahren mit weitgehender Erfüllung hoher Ansprüche beherrschte.

Unter den norddeutschen Soubretten errang sich, nachdem die grazile Ottilie Genée den Schauplatz ihres schönen Talents von Deutschland nach Amerika verlegt hatte, Anna Schramm den Vorrang. Sie war der echte weibliche Komiker, voll erfinderischer Laune, die Partnerin Helmerdings, die heute noch ihre echt komische Kraft im alten Fache am Berliner Hoftheater entfaltet. Als Soubrette hat die frühverstorbene Ernestine Wegner sie am Wallner-Theater eine Zeitlang vollgültig ersetzt.

Der Versuch, hier auch nur einigermaßen erschöpfend alle Vertreter und Vertreterinnen der komischen Bühne zu charakterisieren, ginge weit über die Grenzen dieser Darstellung hinaus; es hieße das die Lokalgeschichte jeder der in Betracht kommenden Bühnen schreiben. Mit jeder Mode wechselten diese Theater das Genre, bevorzugten bald die Pariser, bald die Wiener Operette, dann wieder die Lokalposse oder den französischen Schwank der Boulevard-Theater; dementsprechend treten an ihnen auch die Darsteller in Epochen ganz besonderen Ruhms, — um oft eben so rasch wieder in gleichgültige Bedeutungslosigkeit zurückzusinken.

Kehren wir zur ernsten Bühne zurück, um die weiblichen Kräfte dieser Periode zu betrachten. Auch hier möge die Kunst der Charakteristik vorangestellt werden, die Kunst des Alters. Amalie Wolff, Pius Alexanders Gattin, genoß weiter den Ruf der ausgezeichnetsten Komischen Alten des Berliner, des norddeutschen Theaters. In Wien war ihr Fach lange durch Johanna von Weißenthurn, zugleich Verfasserin zahlreicher Bühnenstücke, vertreten. Drei Nachfolgerinnen von Bedeutung sind den beiden zu nennen: Amalie Haizinger, Charlotte Birch-Pfeiffer und Minona Frieb-Blumauer. Amalie Neumann, spätere Haizinger, hieß mit ihrem Mädchennamen Morstadt und war am Karlsruher Theater groß geworden, wo man sie als eine schelmische Franziska Lessings pries. Im Jahre 1820 schon gastierte sie am Burgtheater; „Madame Neumann gab die Isabella (Die Quälgeister)

und gefiel recht sehr, weil sie schön ist und auch ganz wacker spielt", schrieb Costenoble in sein Tagebuch. Bald nennt er sie schon so „reizend", daß er sich die Kritik versagt. Viel größeren Enthusiasmus legten die Berliner bei ihrem Gastspiel (1824) an den Tag und spannten der „unsinnig schönen" Frau die Pferde aus. Ein Jahr darauf spielte sie wieder in Wien und Costenoble konstatiert nun neben der Schönheit in ihrem Spiel etwas „Liebenswürdig-Großes"; dennoch mißfiel sie als Eboli gründlich. Sie mußte Mutter werden, als Künstlerin und als Weib, mußte mit einer schönen Tochter kommen, mit Luise Neumann, die 1839 ans Burgtheater engagiert wurde, damit auch sie von 1846 ab dort ihre große Meisterschaft entfalten konnte. Bis ins höchste Alter hinein, — sie war mit dem Jahrhundert geboren — blieb sie eine Zierde des Burgtheaters durch ihre humorvolle Natürlichkeit und ihre zündende Lebendigkeit. „Die Lebenskraft, welche von ihr ausströmt", sagt Laube, „ist echt, ist unverfälschtes Quellwasser". Sie starb 1884.

Charlotte Birch-Pfeiffers schauspielerische Bedeutung ist durch ihre dramatisch-literarische in den Hintergrund ihres Andenkens gedrängt worden. Wie die Haizinger im Jahre 1800 geboren, durchlief auch sie natürlich zunächst die jugendlichen Fächer — am Theater an der Wien unter Carl — bis sie, 1844, Küstner in ihre eigenste Sphäre ans Berliner Theater zog. Sie war die ausgezeichnete Darstellerin ihrer eigenen Stücke, deren ernste Mutterrollen, wie die Generalin in ‚Mutter und Sohn', die Fadet der ‚Grille', die Bärbel in ‚Dorf und Stadt', ihre Stärke ausmachten. Sie starb 1868.

Die kostbarste Erinnerung an Berliner Bühnenkunst — so kostbar fast wie die an Döring — knüpft sich an Minona Frieb-Blumauer. Die Frieb war Stuttgarterin wie die Birch-Pfeiffer. Die Haizinger war in Karlsruhe geboren; also kann man die drei bedeutendsten humoristischen Talente im alten Fach als Schwäbinnen ansprechen, was vielleicht für die Unmittelbarkeit ihrer Naturelle in Betracht kommt. Die Frieb hatte Immermanns Schulung in Düsseldorf genossen; von dem höheren Stil dieser Bühne jedoch war sie sichtlich unberührt geblieben und allzustark mögen die Grundsätze der Einordnung in das Ensemble bei ihr nie entwickelt worden sein. So erklärt sich, daß, bei dem Mangel an Führung an der Berliner Bühne, der Drang zu virtuoser Isolierung sich entwickeln konnte, der ihr künstlerisches Bild etwas trübt. Immer war sie aber ein Talent von ganz außerordentlicher Stärke, von lebhaftester Mitteilsamkeit, von humoristischer Empfindung. Die köstliche, bald schalkhafte, bald sarkastische Ironie, die ihr ausdrucksvolles Auge, ihr so merkwürdig beredter Mund selbst im passiven Spiel nicht einen Augenblick vermissen ließ, bewirkte, daß sie, sobald sie die Bühne betrat, diese auch beherrschte. Vor dem unmittelbaren, von ihr ausstrahlenden Leben verblaßte der schablonenhafte Konventionalismus, der auf der Berliner Szene heimisch war. So schien ihr Spiel oft aus dem Rahmen zu fallen, weil die Nebenfiguren im Bild gar

so farblos waren. Ihr einzig ebenbürtiger Partner auf der Berliner Bühne war Döring: diese beiden zusammen spielen zu sehen, war ein seltenes Fest. Es verschwand dann sofort jeder Schein von Virtuosentum; es stand Vollnatur gegen Vollnatur und die eine bot für die andere das Maß.

Ein empfindsamer Mangel herrschte, nach Sophie Schröders Hingang, am deutschen Theater im Fache der ernsten Mütter; eine Erscheinung, die leicht aus der Abneigung der Schauspielerinnen zu erklären ist, vor Eintritt der zwingendsten Notwendigkeit alt erscheinen zu wollen. Die herbe Kraft der Matrone hat daher nur selten wieder eine überzeugende und glückliche Darstellung finden wollen. Die unbestrittene Erbin Sophie Schröders in Wien wurde Julie Rettich, die bei den Münchner Mustervorstellungen die hochgefeierte Isabella der ‚Braut von Messina‘ war und eine vorzügliche Terzky, eine gewaltige Thusnelda im ‚Fechter von Ravenna‘ darzustellen vermochte, deren Besitz wiederum ein Vorzug des Burgtheaters vor vielen deutschen Bühnen war. In Berlin war Auguste Stich-Crelinger in dieses Fach übergetreten, ohne jedoch auch hier eine volle Harmonie zu erreichen, während die Dresdner Hofbühne sich in Franziska Berg einer ausgezeichneten Darstellerin für diese Rollen rühmen konnte, wie auch die Leipziger Bühne eine solche in Karoline Günther-Bachmann besaß. Der Mangel an Schauspielerinnen in dieser Sphäre fällt jedoch auch auf Rechnung der dramatischen Dichtung, die, sich in Fühlung mit dem Geschmack des Publikums haltend, der ernsten Mutter keinen tendenziösen und keinen künstlerischen Reiz abzugewinnen wußte. Die altgewordene Frau ist ein Gegenstand, mit dem sich die theatralische Ästhetik nur in unumgänglichen Fällen beschäftigte, es sei denn, daß sie ihr einen komischen Anstrich geben konnte. Das innere Leben der Matrone berührt das soziale Gewissen der Allgemeinheit nur wenig; daher die vielen farblosen Hausmütter der früheren Bretterwelt. Erst die Vertiefung der in der Familien-Ethik gegebenen Probleme, die das moderne Drama, von Ibsen bestimmt, bevorzugte, schaffte hier Wandel.

Als die begabteste poetische Liebhaberin der deutschen Bühne darf wohl Marie Bayer-Bürk angesprochen werden, die, von 1841 ab, fünfzig Jahre der Dresdner Bühne angehörte, deren künstlerische Harmonie Eduard Devrients Führung behütete. Sie war die Ophelia, Judith, Julia, Thekla, Viola, Iphigenie, das Klärchen; sie lehrte die Wiener den Zauber der von Eros berührten Hero in Grillparzers Liebesdrama empfinden und verstehen. Als Partnerin von Emil Devrient besaß sie alle dessen Vorzüge an Schönheit und Form, nur befreit von dessen Mängeln und erfüllt von echter Innigkeit. Beim großen Wettspielen auf der Münchner Ausstellung mußte sie ausbleiben. Die ihre Stelle bei den Mustervorstellungen vertrat, erlangte dadurch den Preis der breiteren Berühmtheit, dessen die Bayer-Bürk vielleicht noch würdiger gewesen wäre.

Diese Stellvertreterin aber war Marie Seebach, ein Theaterkind, in Kinderrollen auf der Szene aufgewachsen, in einem unsteten Wanderleben von einer Provinzbühne zur anderen groß geworden, bis sie der ungeheuere Erfolg in München auf einmal zur Höhe des Ruhmes emporhob. Von da ab galt Marie Seebach als die volle künstlerische Verkörperung der oben genannten poetischen Mädchengestalten der dramatischen Klassiker. Der Geschmack jener Jahre war bereitwilliger, hier die höchsten Preise zuzusprechen, als es ein Richter tun würde, der die genannten Gestalten anschaulich und in ihrer triebhaften Natürlichkeit empfindet. Die Zeit der Seebach sah sie als sentimentale Idealerscheinungen. So malten sie auch die Maler, wie Arry Scheffer, die Kaulbachschüler und der Düsseldorfer Eduard Hildebrand: als vergeistigte, durchscheinende Wesen aus einer anderen Welt. Stärkere Empfindungen des Mitleidens, der tragischen Ergriffenheit über das Los des Schönen, wie es in der liebenden deutschen Mädchenseele beschlossen liegt, dürfte keine andere Schauspielerin jener Jahre geweckt haben, als Marie Seebach. Aber das, was dieser einen, freilich wesentlichen Wirkung die Wage halten sollte, die Freude an der blühenden Vollnatur, namentlich der Goetheschen Gebilde, was nicht durch die pathetische Bedeutsamkeit ausgeschöpft wird, das vermochte Marie Seebach nicht auszudrücken. Vielleicht war da dasselbe Moment ausschlaggebend, wie beim Erscheinen der Rachel auf der französischen Bühne: auch dort hypnotisierte der einschneidende Ton des Schmerzes dieser physisch verkümmerten Jüdin das Pariser Publikum und machte die Klassiker pathologisch interessant. Bezeichnend für die Grenzen der Seebach war, daß sie in Wien, wohin sie nach den Münchner Gastspielen engagiert wurde, nicht gefallen wollte, weil der dortige Geschmack das sinnlich-farbige Temperament am Schauspieler nicht entbehren mag. Abgesehen hiervon aber waren die Mittel und die Kunst der Seebach wohl angetan, ergreifende Wirkungen zu erzielen: mit ihrem schlanken, biegsamen Körper, mit dem edelgeformten Kopf, mit den sehnsuchtvollen Augen, in denen auch das Glück noch durch einen feuchten Schimmer strahlte, mit dem rührenden Ton der Stimme war sie der vollendete Ausdruck der sentimentalen Romantik. Das „Hangen und Langen“ gelang ihr besser als das „Himmelhochjauchzen“; zu letztem fehlte ihr die gesunde Frohnatur. Aber sie konnte und mußte tief ergreifen, noch in späteren Jahren, als sie mit Vorliebe die Stella Goethes spielte. Wenn da die von Leid und Qual erstickte, schon halb erloschene Seele im illusorischen Glückverlangen aufflackerte und in diesen Flammen sich selbst verzehrte, glaubte man sich in die Welt Werthers und Jean Pauls zurückversetzt. Kurze Zeit war Marie Seebach die Gattin von Albert Niemann, dem kraftvollen Gesangstragöden der deutschen Bühne; ihr späterer Versuch, am Berliner Hoftheater in Mutterrollen ihre alte Bedeutung aufzufrischen, mißlang bis zur Ohnmacht. Charakteristisch zu spielen, hatte sie kaum die konventionellen Kunstgriffe des Handwerks zur

Verfügung und keine Spur von Natur und Humor. Sie sicherte ihr Andenken in Berufskreisen durch die Stiftung eines Altersheims in Weimar für erwerbsunfähige Bühnengenossen.

Die jugendlichen Darstellerinnen der norddeutschen Bühnen dieser Zeit reichen über ein gefälliges Mittelmaß künstlerischer Bedeutung nicht hinaus. Das Theatralische war zu fest eingewurzelt, als daß die Trägerinnen oft sehr gefeierter Namen, wie Bertha Stich, die Tochter der Stich-Crelinger oder Edwina Viereck charakteristisch hervorgetreten wären. In Dresden wirkte neben der Bayer-Bürk ein originelles Talent in Karoline Bauer, deren mutiges Naturell manche konventionelle Schranke durchbrach. Man rühmte ihre Donna Diana, die sie ganz auf den Lustspielton zu stimmen verstand, während die deutsche Bühnenüberlieferung eine Art travestierte Heroine aus dieser Gestalt zu machen liebte. Von Hamburg gingen wieder einige bedeutende Kräfte aus: Lina Fuhr, die sich in Berlin als Salondame hervortat, Zerline Würzburg, die, ans Burgtheater engagiert, die Gattin Ludwig Gabillons wurde und andere, die früher schon summarisch genannt wurden, wie die später treffliche Darstellerin gleißender Salonschlangen, Constance La Gay, die, mit dem biderben Spieler gesetzter Helden, Friedrich Dahn, verheiratet, nach München zog, wo sie als Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und ihr Gatte als Beaumarchais in den Mustervorstellungen mit Ehren bestanden. Wie ferner die spätere Gattin Hebbels, Christine Enghaus, die sich am Burgtheater als Vertreterin der Hauptgestalten der Hebbelschen Dichtung zu großzügiger Darstellung aufschwang. Leider mischte sich frühzeitig eine trockene Herbheit ihrem Tone bei, so daß sie von Laube und auch von ihrem früheren Gönner Dingelstedt wenig Förderung mehr empfing. In München und dann in Wien war Marie Straßmann-Damböck eine geschätzte Darstellerin heroischer Rollen, wie Hebbels Judith und Antigone. In dieser Reihe wären auch Lilla von Bulìovsky zu nennen und Friederike Bognar; ferner die Delia vom Hamburger Theater.

An der Spitze aber der noch in die neue Zeit herüberwirkenden Generation poetischer Liebhaberinnen und Heldinnen stand Charlotte Wolter, die Königin des Burgtheaters, wie man sie ihrer ausgezeichneten künstlerischen und bürgerlichen Stellung nach — als Gräfin O'Sullivan — füglich nennen muß. Ihr Geburtsort war Köln, sie hatte in Wien dem Carltheater angehört, dann am Berliner Viktoriatheater als Hermione im Wintermärchen durch ihre Schönheit Aufsehen erregt. Im Jahre 1861 gastierte sie, nachdem sie mehrere Jahre die Schule von Maurice in Hamburg genossen, am Burgtheater als Waise von Lowood, Adrienne Lecouvreur, Rutland (in Laubes Essex) und als Maria Stuart. Als Iphigenie trat sie dann ihr festes Engagement an. Als ihr eigenstes Feld erwies sich bald das des modernen, des Wiener Klassizismus: Hero, Sappho, dann aber namentlich die Messalina Wilbrandts waren die

Höhepunkte ihrer Kunst. Bei der blendenden, in vollendeter Plastik sich gebenden Erscheinung mochte man sich an die Kunst der Lady Hamilton, wie sie uns der Maler Rehberg übermittelt hat, erinnern. Sie bot ein Wiederaufleben des klassischen Ideals der Bildnerei, — aber nun in Makarts Kolorit getaucht: die schöne Pose war ihr sieghaftestes Mittel. Die innere Linie der Darstellung gab die Wolter immer gekünstelter, als es sonst guter Burgtheaterstil war. Was man an ihr hoheitsvoll nannte, hatte, noch stärker als es bei Sonnenthal der Fall war, etwas von falscher Vornehmheit an sich. Sie stand selten auf der „wohlgegründeten Erde", sondern meist auf einem Kunstboden von immer etwas illusorischer Beschaffenheit. Das war die besondere Nuance ihrer Zugehörigkeit zum Virtuosentum der Zeit, ihre Art, sich zu isolieren. Ihr Erscheinen auf der Szene sprach gleichsam: „ich bin nicht von gleichem Stoff wie ihr; es ist nicht eure Liebe, euer Mitgefühl, um das ich werbe, — ich fordere eure Huldigung". Und diese Huldigung empfing sie in überschwänglichem Maße. Oft freilich stand dieses Anspruchsvolle ihres künstlerischen Wesens mit ihrer Aufgabe auch im Einklang: so war sie vielleicht die beste, die überzeugendste Adelheid im Götz. Charlotte Wolter war 1834 geboren und starb 1897.

Die prachtvolle Plastik und die reiche Farbe der Wolter fehlte fast allen ihren Rivalinnen. Die Gastspielvirtuosin dieses Faches war Klara Ziegler, überragend an körperlicher Erscheinung und von dröhnender Fülle des Stimmorgans, der die gewissenhafte Schulung ihres Gatten, des Münchner Hofschauspielers Christen, auch eine sicher berechnete Wirkung eigen gemacht hatte. Aber mit der oft gewaltigen äußerlichen Kraft ihres Spiels hielt keine wärmere innere Empfindung gleichen Schritt. Immerhin konnte und kann man sich keine Medea, keine Brunhild denken, die in Linie und Kolorit die Gestalten so deckten, wie die der Ziegler.

Wie seinerzeit Kotzebues Gurli in den ‚Indianern in England' und Ifflands Margarete in den ‚Hagestolzen' die Glanz- und Paraderollen der „Naiven" gewesen waren, wurden dies um die Mitte des Jahrhunderts die Adoptivkinder von Frau Birch-Pfeiffers Muse. Besonders die Fanchon-Grille und das Lorle in ‚Dorf und Stadt'. Natürlich floß die Sympathie für diese beiden, durch die Theaterabrichtung etwas schlimm gearteten kleinen Märtyrerinnen einer bösen Gesellschaftsmoral wieder aus der allgemeinen unklaren Quelle solcher Sympathien. Ihre gute Pflegemutter aber sorgte dafür, daß diese böse Moral des Kastengeistes nicht inkurabel erschien und daß der Tugend, der Armut, der ländlichen Einfalt lieber Rührseligkeit schließlich immer der Sieg blieb. Wenn die Tränen des Mitleids in Tränen der Wonne sich wandelten, sobald das Lorle sich ihren Professor wieder zu Füßen gesungen, oder die Grille, der dem Tod trotzenden Liebe ihres Landry gewiß, den geldbeutelstolzen Vater Barbaut herumgekriegt hatte, dann war die glückliche

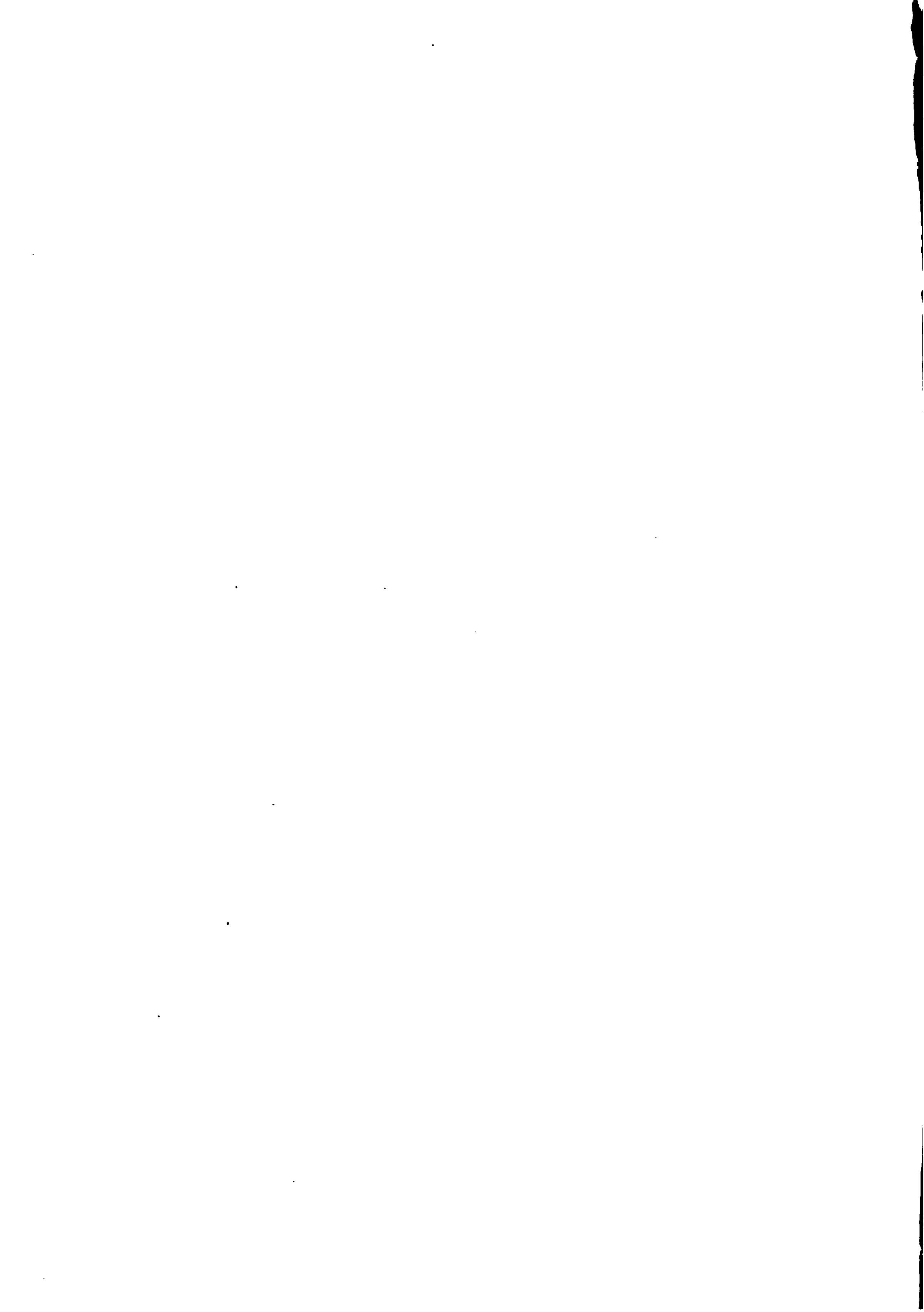
Darstellerin dieser Rollen, wenn sie nicht ganz und gar von der Natur und der bescheidensten Darstellungsgabe verlassen war, nicht nur eine erhebliche Künstlerin, sondern auch eine Schöpferin neuer Moral. Der herkömmlichen Theaterindustrie fehlte gerade für diese Gestalten jegliche Fähigkeit zur Vertiefung: seit dem Aufkommen der bürgerlichen Komödie war hier die Schablone am gewissenhaftesten beibehalten worden. Was hatte das junge Mädchen auf der Bühne auch anderes zu tun, als ihr vorschriftsgemäßes Herz zu entdecken und nach etlichen Hindernissen den Edelen, Hohen, Reinen, den Herrlichsten von allen damit zu beglücken! So lange die Zeit der Demis-vierges, der Rautendelein, noch fern war, boten die Birch-Pfeiffer-Rollen in der Tat doch wenigstens noch eine einigermaßen schärfere Charakterisierung.

Man muß sich darum mit aller gewollten Objektivität in den Geschmack jener Zeit zurückversetzen, wenn man das richtige Maß für den Enthusiasmus finden will, den das Lorle der Luise Neumann, den die Grille der Friederike Goßmann auslösten. Luise Neumann, die Tochter der Haizinger, war sechzehn Jahre hindurch die Zierde des Burgtheaters im Fach der Ingénues; den „weiblichen Fichtner" nannte sie der alte Anschütz. Sie verheiratete sich, 1856, mit dem Grafen Schönfeld. Friederike Goßmann, ihre Nachfolgerin am Burgtheater, die berühmteste Grille der deutschen Bühne, wurde Gräfin Prokesch. Beide waren urwüchsige, wagemutige Naturen, unverbildet und aufrichtig in der Empfindung, harmonisch in der Darstellung, obwohl die Goßmann nicht schön war wie Luise Neumann. Die Priska in Bauernfelds ‚Krisen' war eine Rolle der letztgenannten, in der der Dichter und die Schauspielerin eine Erweiterung der Psychologie der jungen, naiven Frau mit Glück versuchten. Eine andere, vielversprechende Schauspielerin dieses Genres, Mathilde Wildauer, hatte das Burgtheater an die Oper abgeben müssen. Die Erbschaft der erwähnten trat Auguste Baudius an, später Wilbrandts Gattin, die sehr entschieden die alte Gurli-Schablone zerbrach und Rollen wie Käthchen und Else (Die Maler) aus reichem inneren poetischen Vermögen gestaltete. Das kräftigste Talent aber dieser Richtung erstand der deutschen Bühne in Hedwig Raabe, die sich von 1850 ab am Hamburger Thaliatheater entfaltete. In der Innigkeit ihres Tons, in der beseelten Sprache ihres Auges schien Auguste Baudius unübertrefflich, aber vor dem Reichtum des Naturells, vor der Tiefe der Ausdrucksfähigkeit der Raabe verblaßte sie. Hedwig Raabes Herzentdeckungsszenen hatten etwas von einem Frühlingssturm: unter zerrissenen Wolken jauchzte die sieghafte Sonne, durch das Brausen des Orkans rang sich die süße Melodie der Liebeszuversicht. In der Steigerung der überschwellenden Leidenschaft wie im Schmerz war sie die wahrhaftigste Schauspielerin, die man sich nur denken kann. Vielleicht ist nie auf der Bühne so aus der schluchzenden Seele herausgeweint worden und nie eine sonnige Vollnatur so von blühendem Blut durchpulst dargestellt worden. Hedwig Raabe

hat fast jede Gefahr des Virtuosentums von sich abgewehrt. Und das Schönste, das Beste an ihr war zudem das fortwährende Wachstum ihrer genialen Begabung. An dem jungen „Deutschen Theater“ war sie in den achtziger Jahren noch das stärkste weibliche Talent, eine vollgültige Klara in Hebbels Maria Magdalena. Es schien recht und verheißungsvoll, daß diese Schauspielerin den Reigen einer neuen Gestaltenreihe noch eröffnete, deren Dichter für das letzte Drittel des Jahrhunderts und seine dramatisch-theatralische Kultur die stärksten Anregungen gab: Hedwig Niemann-Raabe, die liebenswürdigste und innigste Marianne Goethes war auch noch die erste und vollendete Nora Ibsens auf der deutschen Bühne.

Viertes Buch

Das Theater der Neuzeit: 1870 bis 1900



XIII.

Zeitgeist und Gesellschaft im neuen Reich.

Unzweifelhaft war bis zur Wende des nationalen Lebens in Deutschland, also bis zum Austrag der im inneren Zusammenhang stehenden Kriege von 1864, 1866 und 1870/71, bei der Mehrheit des Volkes der Glaube lebendig gewesen, daß mit einer entschiedenen politischen Umgestaltung auch das innere Leben der neugeeinten Nation den Aufschwung zu einer prächtigen harmonischen Entfaltung nehmen werde. Das „Volk der Dichter und Denker" fühlte sich vor der Gefahr geschützt, in äußerer Machtentfaltung je Genüge finden zu können. Diese sollte nur das Mittel sein, Deutschland seine größere Mission: Erwecker und Träger einer humanen Kultur germanischen Charakters zu werden, erfüllen zu helfen. Der bisher niedergehaltene Geist unseres Volkstums werde sich, glaubte man, mächtig aufrichten; Schillers Worte würden sich erfüllen und der ersehnte Kaiser des neuen Deutschlands von Millionen Königen — von königlich fühlenden Bürgern, wie es Schiller doch meint! — ein König werden! Dieses Bild ist nicht willkürlich gesucht; es wurde bei der Nationalfeier des hundertsten Geburtstags Schillers oft heraufbeschworen.

Solcher Glaube wurde freilich nicht von allen geteilt. Daß man vor den Pforten einer neuen Zeit stehe, darüber waren alle sich einig. Aber schon darüber, wie diese Pforten, die sich freiwillig nicht öffnen wollten, aufzusprengen wären, gingen die Meinungen, nach wie vor, weit auseinander. Und wie über die politischen Ziele, herrschte auch über die geistig-sittlichen zweifelvoller Streit. Welcher der einander bekämpfenden Weltanschauungen mochte der Sieg beschieden sein und welcher wohnte die Kraft inne, die erwartete Renaissance der Nation zu erfüllungverbürgendem Ziele zu leiten?

Als unwiderlegliche Tatsache bot sich der Fortschritt von Handel und Industrie in der Periode 1850 bis 1864 dar, als realer Faktor, mit dem ganz Europa zu rechnen hatte. Wenn die Produktion von Ackerbau, Handel und Industrie in dem Zeitraum von hundert Jahren sich versechsfacht hatte, so fiel in allen Kulturstaaten die Hälfte dieses ungeheueren Zuwachses fast gleichmäßig auf die bezeichneten vierzehn Jahre seit der Jahrhundertmitte. Und Deutschland, obwohl hinter England und Frankreich zurückstehend, hatte

seinen vollgemessenen Anteil an dieser Progression der wirtschaftlichen Entwicklung.

Auf solchen Grundlagen, glaubte man, müsse bei uns etwas ganz Außerordentliches und Neues allmählich heraufwachsen, nachdem der Vorteil der politischen Zentralisation, den die Konkurrenten auf dem Weltmarkt vor uns voraus hatten, nun auch uns zugefallen war. Diese berechtigte und durch den Milliardensegen einer raschen vorläufigen Erfüllung nahe gebrachte Hoffnung bewirkte im neuen Deutschland zunächst einen weit um sich greifenden Illusionismus, der sogar die bald sich einstellenden schweren Krisen im wirtschaftlichen Leben leichten Herzens zu überwinden imstande war. Bismarck zwar bewährte auch hier seinen genialen Blick. Er sah zeitig die Gefahren eines solchen Illusionismus und wußte, daß auf den französischen Schlachtfeldern erst die Hälfte der Arbeit getan sei, daß die größere: die deutsche Welt den Gefahren eines manchesterlichen Industrialismus zu entreißen, erst noch bevorstehe. Hier enthüllte sich jedoch auch ihm die schwierigere Aufgabe. Die Opposition, die ihm bereitet wurde, die Versuche, die er der Reihe nach mit allen politischen Parteien machte, führten immer wieder zu der Einsicht, daß wenig Ernst vorhanden war, mit dem „inneren Deutschland" überhaupt einen Anfang zu machen. Einstweilen bedeutete die wirtschaftliche Hypertrophie der sechziger Jahre fast nur die sichere Liquidation schwerwiegender Errungenschaften. „Nicht etwas ganz anderes und neues also", sagt Planck im ‚Testament eines Deutschen', „ist damit an die Stelle des Alten getreten, sondern nur das früher noch Untergeordnete und Zurückgedrängte, aber längst schon Vorhandene, ist jetzt in gesteigerter Form, als ausgebreitetes Reich des Empirismus, als verständige Macht industriellen und nationalen Strebens zur Herrschaft gelangt". Diese Herrschaft wollte der wirtschaftliche Empirismus zunächst unerschütterlich befestigen, kann man hinzufügen; vor diesem Bestreben hatte jedes andere einstweilen zurückzutreten. Ob von der Machtentfaltung aber des Industrialismus und einer immer weiter um sich greifenden Freihandelspolitik Früchte einer neuen geistigen Zivilisation, die Pflege einer inneren Kultur zu erwarten waren: darum handelte es sich, das war das eigentliche nationale Problem.

Der Kapitalismus schätzt immer nur quantitativ und niemals qualitativ. Ihm genügt es, wenn nur recht viel und vielerlei geschieht, was den Anschein eines gesunden und reichen Lebens vorspiegelt: wenn die Städte rapid anwachsen, die Verkehrsmittel sich vermehren, die Lebenshaltung breiterer Schichten anspruchsvoller wird und immer mehr dem Luxus zugeneigt, wenn immer mehr Bücher gedruckt, mehr Konzert- und Theaterhäuser gebaut, mehr Bilder gemalt und gekauft, und um die unerträgliche Nüchternheit zu verhüllen, die Fassaden der öffentlichen Zustände mit allerlei Zierat behängt werden. Diese Erscheinungen gelten sogar ganz allgemein als Symptome einer gesund wachsenden Kultur. Und dies alles geschah in so reichem Maße, daß dadurch natürlich

auch ein entsprechendes Mehr von Bewegung und Tätigkeit in alle Gebiete, auch in das der angewandten Künste einfloß, woraus diesen ein relativer Vorteil ebenso erwuchs, wie unleugbar durch das ganze System der Austausch auch der literarischen und künstlerischen Produktion zwischen den Nationen gefördert wurde.

Bei alledem aber, was der künstlerischen Kultur aus neuerschlossenen Quellen des Reichtums, aus vermehrtem Umsatz zufließt, handelt es sich gewöhnlich nur um eine Bereicherung der Vergnügungsprogramme. Und diese Wirkungen der industriellen Entwicklung, die schon in den Jahrzehnten vor der Reichseinigung zu konstatieren waren, empfingen nun durch die Verquickung mit dem nationalen Illusionismus einen ganz besonders gefahrdrohenden Charakter. Schien dieser Entwicklung doch endlich nun auch in dem neuerweckten Nationalbewußtsein ein ethisches Zentrum geschaffen zu sein: so herrlich, so allen Eitelkeiten schmeichelnd, daß man erst recht davon absehen zu können glaubte, sich an der Bewältigung ernster, sittlicher oder sozialer Probleme zu beteiligen. Wer 1871 an dem sicheren Aufstieg unserer Kultur gezweifelt und diesem Zweifel Worte verliehen, wohl gar von „Dekadenz" gesprochen hätte, wäre als ein Verräter am Vaterland gebrandmarkt worden. So stark war der Illusionismus, den die großen Jahre der endlichen Erfüllung entzündet hatten.

Dennoch stand die Dekadenz nicht als drohendes Gespenst vor der Tür; sie lebte seit den sechziger Jahren schon mitten unter uns. In den ersten drei Lustren des Reichs enthüllte sie sich nach und nach, — auch den nationalen Optimisten. „Sonst galt es für eine feste Tatsache", sagt Heinrich von Sybel, „daß mit dem ökonomischen Zustande auch Bildung und Sittlichkeit zunehme; heute regt sich überall die Klage, daß die ideellen Triebe der Seele vor dem einen herrschenden Drange, der Geldgier, zurücktreten. Eine oberflächliche allgemeine Bildung ist weiter als jemals früher verbreitet; eine Abnahme aber intensiver und genialer Schöpferkraft in der Kunst unzweifelhaft und kündigt sich in mehreren wissenschaftlichen Fächern an". Das konnte bei der vorgeschrittenen pseudowissenschaftlichen Bildung kaum anders sein. An der halbverstandenen, mehr aber noch mißverstandenen, populär gewordenen Philosophie Schopenhauers, an den Lehren der Entwicklungstheorie vom Kampf ums Dasein und vom Recht des Stärkeren hatte sich ein Illusionismus anderer Art entfacht, wodurch das soziale Gewissen immer mehr abgestumpft worden war. Man nahm ohne weiteres den Satz vom Überdauern der tüchtigeren, das heißt, der sich den Lebensbedingungen am besten anpassenden Gattung als ein ethisches Gesetz hin und schloß aus ihm die Rechtfertigung jeder Art von Egoismus, die im Erfolg stets auch ein Recht sieht. Die Lehre von der Abstammung und Entwicklung des Menschen aus niederen Lebensformen hatte nicht, wie sie müßte und sollte, bescheidener gemacht, sondern nur zynischer. Wem das Ende des biologischen Prozesses auf unserem Erdball zugleich das Ende der

Welt und ihrer Seele bedeutete, den Untergang aller geistigen Form, ihr spurloses Verwehen im Weltraum, dem mußte sich die Einsicht der Nutzlosigkeit alles höheren Bestrebens aufzwingen. Gröbere Naturen verfielen bei dieser Weltanschauung einer nihilistischen Skepsis, feinere einer müden Resignation. Das Hurrarufen, wofür nun so häufig Gelegenheit geboten war, bewirkte beiden von Zeit zu Zeit dann wenigstens einen intellektuellen Rausch.

Alle Ideale des Lebens, außer diesem einen der Großmachtentfaltung, schienen dahingesunken, schienen wegbewiesen zu sein; mit ihnen aber auch die Notwendigkeit sittlicher Verpflichtungen. Der innerhalb der Grenzen der bürgerlichen Gesetze erlaubte und ermöglichte Erfolg galt den Allermeisten als einzige Richtschnur des Daseins, als einziger Beweggrund auch bei der Wahl des Berufs. Wer mochte sich bescheiden mit der Ausfüllung eines Berufs — also wörtlich genommen, mit der Erfüllung dessen, wozu äußere und innere Anlagen einen jeden innerhalb der Harmonie des Gesellschaftskörpers berufen — begnügen? Der möglichst hohe Privatlohn, den eine Tätigkeit abzuwerfen versprach, bestimmte den Meisten einzig noch den Wert und die Würdigkeit ihres Tuns. Auch auf den Gebieten der Künste mehrten sich nun die nach Schablonen und Rezepten ganz industriell verfahrenden, dem materiellen Erfolg mit raffiniertem Fleiß nachjagenden Arbeiter in erschreckender Weise.

Besonderen Vorschub leistete dem nationalen Illusionismus auch das Vereinswesen, das eine rapide Entwicklung von dem 1859 begründeten Nationalverein ausgenommen hatte. Die schon erwähnte Schillerfeier im gleichen Jahre hatte damals eine Fülle von Begeisterung für nationale und kulturelle Ziele erweckt, für die man zu jener Zeit keine bessere Verwendung fand, als zur Begründung von zahlreichen Schützen-, Turner- und Sängerbünden. Daß nebenbei tatsächlich durch jene Feier das Vermächtnis Schillerschen Geistes als ein lebendiger und lebenspendender Besitz in der Nation von neuem erkannt und ein vertieftes Verständnis für unseren größten ethischen Dichter geweckt wurde, war die bessere Frucht dieser Zentenarfeier.

In den ersten Jahren des Reichs nun war, durch die jubelnd begrüßten Resultate der großen Zeit geschürt, die Neigung zum Zusammenschließen in Bünde, Vereine, Klubs noch mächtig angewachsen; namentlich die Mittelstände suchten solche Zusammenschlüsse, zogen jedoch auch zahlreiche Elemente der gelehrten Berufe, der Literatur und der Kunst in ihre Kreise, die in ihrer Gesamtheit eine soziale Mittelschicht zwischen dem kapitalistischen Großbürgertum und den immer straffer sich organisierenden Arbeitervereinen darstellten. Diese Korporationen wurden nun leider fruchtbare Pflegestätten des national gefärbten Illusionismus: bei Sadowa, so konnte man damals bis zum Überdruß lesen und hören, hätte der preußische Schulmeister, hätten die Erben und Hüter der Friedericianischen Aufklärung gesiegt; bei Gravelotte und Sedan habe Kants und Schillers Geist die deutschen Waffen gesegnet. Das deutsche Volk

halte fest, das sei nun erwiesen, am kategorischen Imperativ; das Bewußtsein seiner eingeborenen nationalen Pflicht habe sich herrlich bewährt und die Schwurformel der Eidgenossen auf dem Rütli, von unserem Schiller uns zugerufen:

„wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern"

habe unsichtbar-sichtbar von den deutschen Fahnen geleuchtet.

Es wäre schlimm, wenn solcher Stolz ganz ohne Berechtigung gewesen wäre; verhängnisvoll wurde er nur dadurch, daß man sich mit ihm begnügte, ihn nicht als Verpflichtung empfand, weiter zu schaffen an solchen Gütern. Eine Nation, die so plötzlich auf den Gipfel des Glücks und der Macht gehoben erscheint, hat vielleicht ein Recht darauf, sich über die vielen noch unbeglichenen Rechnungen aus der langen Leidenszeit einstweilen einmal hinwegzusetzen, aber sie darf nicht glauben, daß die hohe Woge der nationalen Empfindung sie über weite Zeitstrecken fort einer immer größeren Machtentfaltung entgegentragen werde und daß diese Zuversicht sie von der Verpflichtung zu besonnenem Ausbau des Errungenen entbinden könnte.

Die nächsten Wirkungen der politischen Ereignisse auf die künstlerische Kultur zum Beispiel blieben gleich weit hinter den gehegten Erwartungen zurück. So wenig wie nach 1813 wollten sich nach 1870 die großen Taten geistiger und künstlerischer Art einstellen. Die bei den Schillerfeiern dereinst geborene Hoffnung aber wurde nicht aufgegeben: die schlummernde Seele des deutschen Volks, die in dunkelster Zeit einen Goethe, einen Schiller hatte erwecken können, harrte wohl nur der günstigen Stunde, um in einer ungeahnten, prachtvollen Entfaltung wiederaufzustehen. Und ohne fremde Anregung und Hilfe, die man deshalb energisch von sich weisen zu dürfen glaubte. Aus nationalem deutschen Geiste sollte die neue deutsche Kunst geboren werden. Die Siegeshymnen sollten ihre Geburtsstunde weihen: aus ihnen mußte sie entstehen wie dereinst die griechische Tragödie aus der religiösen Lyrik der nationalen Götter- und Siegesfeste.

Wie wenig dennoch diese Hoffnung in Erfüllung gegangen ist, liegt aller Welt klar vor Augen und die Gründe hierfür brauchen nicht abermals erörtert zu werden. Für die Bewertung aber des künstlerischen Lebens in dieser Zeitstrecke ist es nicht unwichtig, das starke Maß dieser Hoffnung zu betonen. Befruchtete sie nicht zur Tat, so bestimmte sie doch die Empfänglichkeit für künstlerische Strömungen, die dann teils in ganz anderen Betten verliefen; so beeinflußte sie doch die ästhetische Bildung wenn auch leider nur in einseitiger Weise. Während man auf das Außergewöhnliche wartete, schenkte man dem im gewöhnlichen Gewande Erscheinenden, oft für die weiteren kulturellen Sorgen Vielbedeutsamen, nur nebensächliche Beachtung und schob es von sich. Oder es entfachte sich für einzelne Erscheinungen, die auf die Wege der großen nationalen Kunst zu weisen schienen, besonders auch auf die des nationalen

Dramas, eine wohlgemeinte und nicht immer zielstarke Begeisterung. Bei der Behandlung des modernen Dramas wird dies näher zur Sprache kommen.

Aus dieser Sehnsucht nach der großen Stunde empfing auch Richard Wagner für sein Werk von Bayreuth, das wir im nächsten Kapitel betrachten werden, die Gunst der Stunde und der gleiche Strom nährte auch die plötzlich sehr rege werdende Teilnahme für erhaltene Reste volkstümlicher Kunstübungen, denen man, im Gegensatz zu den Geschäfts- oder Luxuskünsten, eine erhöhte Bedeutung beilegte. Die historischen Festspiele lokalen und allgemeinen Charakters, namentlich solcher aus dem Stoffkreis der Reformation — die man in einem engen ethischen Zusammenhang mit dem Reichsgedanken empfand — gingen von diesem wiedererweckten Interesse, in weiterem Sinne aber von der Hoffnung aus, dadurch die einheitlich gewordene nationale Kraft auf die Wege großer Kunst zu leiten. Diese Erscheinungen verbürgten nun wohl ein erwachendes Bestreben nach Konzentrierung der künstlerischen Kräfte, wertvoller aber wäre gewesen, wenn man sich dabei innerhalb des Lebens der Gegenwart gestellt, die treibenden Kräfte des Augenblicks künstlerisch zu bewältigen gestrebt hätte. Davon war jedoch wenig zu spüren; im Gegenteil: die gediegenere Kunstpflege im neuen Reich war zunächst ganz ausgesprochen retrospektiv. Dabei ergab sich vielleicht als einziger Vorteil, daß der vorhandene künstlerische Besitzstand in prunkvollerer, zuweilen auch stilvollerer Behandlung dem Volk wieder näher gerückt wurde. Wir werden das anzuerkennen haben beim Betrachten der Meininger und ihrer Erfolge. Die neugeborene nationale Kunst aber und besonders das nationale Drama der neuen Zeit — von dem Ausnahmefall Bayreuth immer abgesehen — blieb aus.

Einstweilen floß das deutsche Leben unter der Devise: „Lieb Vaterland magst ruhig sein“ — dahin. In scheinbarer Ruhe nnd Sicherheit, die auch noch die das Jahrhundert bewegenden allgemeinen Kulturfragen zu untergeordneten herabdrückten und die optimistische Hoffnung stärkten, für die etwa wirklich bedeutungsvollen Disharmonien im sozialen Volkskörper bald eine friedliche Lösung finden zu können.

Es bedurfte einiger gewaltsamer, ihrem Wesen nach ebenso erschütternder wie nachhaltiger Stöße des Geschicks, das deutsche Geistesleben aus dem Schlummer dieses Illusionismus aufzurütteln. Das weithin hallende Entsetzen über das an dem greisen Kaiser verübte Attentat von 1878 war ein solcher Stoß, der indes nur zu der Gewaltkur der Ausnahmegesetze gegen die Sozialdemokratie Anlaß gab. Dadurch wurde es zwar ermöglicht, den Schein der staatlichen und der gesellschaftlichen Integrität noch für eine Reihe von Jahren aufrecht zu erhalten, aber auch die Gewissensmacht des nach Entwicklung drängenden sozialen Geistes, der jene verruchte Tat mit Recht von sich weisen durfte, wurde schwer gereizt. Wie die Erfahrung unzweideutig bewiesen hat, zog die Sozialdemokratie aus diesem Unterdrückungsversuch nur den breitesten

Vorteil. Der Zusammenhang zwischen der Reichstagswahl von 1884, mit ihrem Anwachsen der sozialdemokratischen Stimmen, trotz des Ausnahmegesetzes, um eine Viertelmillion, und der in diesem Jahre einsetzenden revolutionären Bewegung in der Literatur wird geschichtlich nie zu verkennen sein. Von lange her hatte sich eben der Austrag der Kräfte vorbereitet; der durch fünfzehn Jahre herrschende Illusionismus hatte ihn nur hinausgeschoben.

Der erste, noch vor der Reichsgründung sich abspielende große Prozeß von soziologisch-kultureller Bedeutung war der preußische Verfassungskonflikt gewesen, der, wenn er auch die politische Machtstellung des Liberalismus gründlich verschob und dessen kulturell-ethische Bedeutung mehr als in Frage stellte, im Volksgeist doch keineswegs die so nötige reinliche Scheidung der Tugenden der Demokratie von deren Schwächen förderte. Der so heftig, so „zielbewußt" in dem Kampfe zum Ausdruck gekommene Standpunkt der liberalen Verfassungsfreunde, der Fortschrittspartei, schien doch zu erhärten, daß der deutsche Liberalismus in der langen Leidensschule an Energie nichts eingebüßt habe. Seine tatsächliche Niederlage im Ausgang dieses Kampfes hat den alleinseligmachenden Glauben an diesen Liberalismus kaum erschüttert. Eher schon ist zu konstatieren, daß gerade durch diese Kämpfe die doktrinäre Legende von der unbedingten Gültigkeit einer durch eine Majorität vertretenen Idee noch mehr Allgemeinbewußtsein wurde. Damit sank aber die Achtung vor der großen Persönlichkeit wieder um eine Stufe tiefer in der Schätzung. Die Bedeutung der heroischen Individualität schrumpfte noch mehr zusammen. Und wieder mußte das einen ungünstigen Einfluß auf die Fähigkeit zu künstlerischer Kultur üben. Der demokratische Rationalismus gewann in der Breite, was der politische Liberalismus, der sich von dieser seiner geschichtlichen Niederlage nie mehr ganz erholen sollte, an Tiefe verlor. Es war daher immer ein Moment von außerordentlicher Bedeutung für die Veränderungen im Zeitgeist, als sich bei der Indemnitätsvorlage im November 1866 die Hälfte der alten preußischen Fortschrittspartei zu der neubegründeten der National-Liberalen schlug. In Kunst und Literatur war von diesem Zeitpunkt ab der Einfluß des Jungen Deutschland und der diesem verwandten Richtungen endgültig gebrochen.

In diese Vorzeit der Umwandlungen war ferner die kurze aber glänzende Wirksamkeit **Ferdinand Lassalles** gefallen, mit der die bis dahin bei uns ganz vage behandelte soziale Frage, oder besser, die der Arbeiterpartei, des vierten Standes, erst die wesentlich politische Bedeutung erlangt hatte, die sie seitdem im deutschen Leben behauptet. Eine weitere gründliche Scheidung des Emanzipationsgeistes, der bis dahin die treibende Kraft des Jahrhunderts gewesen war, trat damit ein und bewirkte die scharfe Trennung der Tendenzen, die bisher unter einem gemeinsamen Pathos der Literatur und der Kunst zugeflossen waren. Nicht zufällig und nebensächlich war Lassalle selbst ein Stück

Dramatiker und künstlerischer Mensch. Der philosophischen Begründung seiner Propaganda fügte er manche wertvolle oder doch bestechende Anregung zu einer ethischen Weltanschauung hinzu. Die gesamte nationale Kultur, mit Einschluß der künstlerischen, auf eine höhere Stufe zu heben, war das Ziel, das er zeigte. Sein Programm empfing dadurch nicht minder werbende Kraft wie durch seine rechtsphilosophische Darlegung, die sich auf die freilich kaum beweisbare Hypothese stützte, daß bei den beiden großen Kulturvölkern des Altertums, bei Griechen und Römern, dort die freientwickelte Subjektivität aus der Innerlichkeit der religiösen Empfindung zur höheren Form der Kunst, hier, bei den Römern, zu der höheren Form des Rechts auf metaphysisch-religiöser Grundlage geführt habe. Ein gleiches Ideal sei der modernen Entwicklung vorzurücken. Dazu gehöre denn freilich auch eine andere Auffassung des Staats als die von dem deutschen Liberalismus bisher gehegte. Die „Nachtwächteridee" des modernen Staats müsse aufgegeben und es müsse begriffen werden, daß der Staat mehr sei als nur eine Schutzeinrichtung für die persönliche Freiheit des Einzelnen und für dessen Eigentum. Die überhaupt mögliche Ausgestaltung dieser Ideen erfuhr im Keime schon die Unterbrechung durch Lassalles jähen Tod. Immer versprachen aber diese Anläufe doch gerade das, was die spätere Entwicklung der Sozialdemokratie so sehr vermissen ließ: neben dem wirtschaftlichen Reformprogramm die Sicherstellung oder doch das gleichzeitige Anstreben einer sittlichen Weltanschauung, die über den Materialismus wieder hinauszuführen imstande gewesen wäre.

Lassalles Nachfolger vermochten in der deutschen Arbeiterpartei das nationale Ideal nicht aufrecht zu erhalten und unterlagen dem Ansturm der sozialdemokratischen Internationale. Im November 1868 erfolgte dann in Nürnberg der formelle Anschluß an diese und ein Jahr später die Begründung der sozialdemokratischen Arbeiterpartei, der fortan Liebknecht und Bebel die Richtung gaben.

Die Rolle, die unsere Sozialdemokratie im ersten Jahrzehnt des Reichs spielte, blieb eine untergeordnete in ihrem Einfluß auf die kulturellen Zeitäußerungen. Aber eben mit dem Sozialistengesetz gewann dann die die leidenschaftliche Erörterung der sozialistischen Ideen und Probleme die weiteren Kreise des Volkes und begann die Literatur zu beeinflussen. Die wirklichen und mutmaßlichen Ziele der Sozialdemokratie, die Fragen des modernen Lebens, die sie zur Diskussion stellte, die von ihr an der bürgerlichen Gesellschaft geübte Kritik wurden nun Gegenstände des allgemeinen Interesses. Unter diesen Problemen waren manche, die schon die Literatur der vorangegangenen Periode in verschwommener und romantisch-sentimentaler Weise beschäftigt hatten.

So vor vielen die Frauenfrage, die namentlich in dem Buch ‚Die Hörigkeit der Frau' von John Stuart Mill in einer exakteren Auffassung dargestellt worden war, als die Romantiker und die Jungdeutschen für sie zu finden

vermocht hatten. Der wirtschaftlich-politische Charakter dieses Problems trat nun in die vorderste Reihe: die Erwerbsmöglichkeiten der Frau, ihre Befähigung zu den öffentlichen Ämtern, zum Wahlrecht, zur Volksvertretung wurden als Forderungen aufgestellt. Mehr aber noch interessierte die Frauenfrage als die Frage der Familie, der Ehe und deren sittlichen Beschaffenheit. Selbständigkeit in der Verwaltung des Vermögens, in den Erziehungsfragen und unbedingte Freiheit zur Scheidung der Ehe wurden angestrebt. Von diesen Anschauungen aus richtete sich eine vertiefte Aufmerksamkeit auf die physiologischen und psychologischen Differenzen der Geschlechter überhaupt. Man rückte nun eine ganze Fülle längst empfundener sittlicher Fragen ausdrücklich und ausschließlich unter den sozialpathologischen Gesichtspunkt. Doch bedurfte es erst der Gewöhnung, ehe diese ganze Anschauungssphäre in das Interesse der breiteren Masse eindringen konnte und ehe man sie, willig oder unwillig, als eine gesellschaftliche Realität anerkannte. Die politische Maßregelung der sozialdemokratischen Propaganda versuchte natürlich auch die freie Äußerung dieser Ideen in Kunst und Dichtung nach Möglichkeit einzuschränken. Sie wagten sich daher nur schüchtern hervor und stießen begreiflicherweise auf reichliche Opposition, namentlich im bürgerlichen Publikum. Auch hier halfen dann starke Anregungen von auswärts nach. Solche brachten, nach Zola und den französischen Veristen, besonders die skandinavischen und russischen Vorkämpfer der modernen Gesellschaftskritik und der modernen Psyche, die Bahnbrecher zu neuen Anläufen nach einer entwickelteren Humanität, wie Ibsen, Dostojewskij, Tolstoi und, im beschränkteren Sinne, auch Björnson.

Eine weitere, schon flüchtig erwähnte Krise, die den nationalen Illusionismus zu einer ernstlichen Prüfung seines zeitlichen Besitzstandes an Imponderabilien, an Hilfsmitteln für einen harmonischen Gesellschaftsbau hätte veranlassen können, boten die großen I n d u s t r i e- und B ö r s e n k r a c h e, die sich kaum zwei Jahre nach dem empfangenen Milliardensegen einstellten. Der Geist der Geschichte schrieb einmal wieder mit weithin sichtbaren Zügen sein mene tekel an die Wände des neuen Reichshauses und warnte deutlich vor einem fortgesetzten Schwelgen in herrlichen Errungenschaften, die unmittelbar jene schwindelhafte, wilde Erwerbsjagd gezeitigt hatten. Der Schrecken über die Katastrophen wurde jedoch eben so schnell verschmerzt, wie die Warnung vergessen. Man fand schließlich auch in dieser Art raschen Umlaufs der Güter noch eine heilsame Seite des Systems heraus: wo viel Geld verloren wird, muß es auf einer anderen Seite auch wieder gewonnen werden und zudem entbehrte jene Katastrophe nicht eines Zugs der Größe, der in Gestalten wie Strousberg und Lesseps zutage trat: ein neuer tragischer Typus moderner Prägung für die Literatur, die ihn nicht unbeachtet ließ. Hier gewinnt vor allem Bedeutung, daß sich durch diese Perioden wirtschaftlicher Hochfluten neue Gesellschaftsschichten zur führenden Stellung emporschwangen und sich in allen Dingen des

Geschmacks und der Mode bald bemerkbar machten. Das war für die Theaterkultur natürlich besonders folgenreich. Der gebildete Mittelstand wurde durch den Spekulanten, durch den Jobber aus seiner Stellung verdrängt. Leute mit den schlechtesten Instinkten, gestern noch nur den gröbsten Freuden des Lebens zugetan, machten, heute reich geworden, ihre schlechten Neigungen in Kunst und Luxus als Forderungen geltend. Für den Emporkömmling dieser Art sind die Grenzlinien zwischen Bordell, Tingeltangel, Rennplatz und Theater immer mehr oder minder verwischt. Die Bühne erfüllt in seinen Augen ihren Zweck am vollkommendsten, wenn sie sich als erotisches Kaufhaus etabliert und möglichst reiche Auswahl unter bequemen Bezugsbedingungen darbietet. Eine Diva des Balletts, der Operette aushalten zu können, ist für diesen Vertreter der neuen Aristokratie ein Ziel aufs Innigste zu wünschen. Die studentische Jugend, die Familien der Professoren, des Beamten und des eingesessenen Bürgers, früher das Stammpublikum der großstädtischen Theater, müssen ihre Plätze dem Parvenus, die nun die Foyers überschwemmen, überlassen.

Endlich erstand dem jungen Zeitgeist im Reich, wie ein groteskes Ungetüm aus vorweltlichen Tagen aufsteigend, noch ein kulturelles Problem von weittragender Bedeutung: die römische Frage und der Kulturkampf. Und wieder meinte der nationale Illusionismus, es spielend bewältigen zu können; es schien für das neue Reich mit seiner vorherrschend protestantischen Bevölkerung kaum noch von ernsthafter Bedeutung zu sein, während, wie zu zeigen sein wird, Österreich näher von ihm betroffen wurde. In Deutschland glaubte man nicht an unüberwindliche Schwierigkeiten, die klerikalen Regierungsgewalten einzelner Staaten, namentlich Bayerns, der notwendigen Disziplin einordnen zu können. Im allgemeinen hatte man doch schon 1864 den Syllabus des Neunten Pius, der in seinen achtzig Irrtümern alles wegdekretieren wollte, was die wissenschaftliche Arbeit von drei Jahrhunderten der Menschheit an Erkenntnis gewonnen hatte, mehr als einen historischen Witz betrachtet. Der bigotte Plebiszit-Kaiser der Franzosen hatte zwar einen Ernest Renan zu maßregeln sich nicht geschämt, dafür aber das katholische Italien eine sehr deutliche Antwort auf des Papstes Botschaft gegeben, als es, 1865, nur noch zwölf Klerikale in sein Parlament schickte. Man dachte, Rom müsse sich seiner Tradition zuliebe verteidigen und man sah nicht ein, daß es einen in planmäßiger Konsequenz und mit vollendeter Berechnung vorbereiteten Angriff ausführte. Fast am selben Tage, als die französisch-deutsche Kriegserklärung die große blutige Auseinandersetzung zwischen Germanentum und Romanentum einleitete, war dann von Rom aus das Unfehlbarkeitsdogma verkündet worden und damit die erneute Kriegsansage gegen den modernen Zeitgeist überhaupt. Gewiß hatten wichtigere Aufgaben damals Deutschland nicht Muße gelassen, die Tragweite dieses Ereignisses abzuschätzen; auch hatte die Haltung der deutschen Bischöfe, namentlich des Mainzers, Freiherrn von Kettelers, auf dem

ökumenischen Konzil manche Beruhigung bewirkt. Döllingers kräftiges Auftreten in Bayern, die entschlossene Haltung der Fuldaer Bischofskonferenz ließen gegründete Hoffnung zu, daß Rom einen Schlag ins Wasser getan habe. Und doch war die römische Maßregel alles eher als eine Notwehr gegen die drohende Einbuße der politischen Machtstellung des Papsttums gewesen: eine Waffe war geschmiedet worden gegen die schismatischen Neigungen im Herrschbezirk der Kirche, gegen den Rationalismus überhaupt in Glaubenssachen, der die mystische Gewalt des römischen Pontificium zu zerstören drohte. Darum glaubte man auch in Deutschland, daß sich diese Waffe schließlich gegen Rom selbst kehren werde. Zum hundertstenmal in der Geschichte mißverstand man eine Maßregel der bedrohten Kirche, deren meisterhafte Berechnung der psychologischen Faktoren auch noch im Leben moderner Völker sich wieder glänzend bewähren sollte. Erst allmählich erwachte das Bewußtsein, daß hier der Weg beschritten war zu einer Machtentfaltung, wie sie selbst einem Gregor VII., einem Innocenz IV. und einem Bonifazius VIII. unerreichbar gewesen war. Und die Erfüllung dieses Ziels wurde durch den Verlust des Kirchenstaats keineswegs beeinträchtigt; sie wurde im Gegenteil durch diese Einbuße erst garantiert. Denn die römische Kirche gewann dadurch die Freiheit und die Macht des Besitzlosen: ein Papst, der für Güter dieser Welt nicht mehr zu zittern hatte, besaß die denkbar größte geistige Gewalt.

Natürlich fiel Deutschland, nachdem es seine größere Aufgabe auf den Schlachtfeldern gelöst hatte, die Pflicht zu, gegen die römischen Ansprüche Stellung zu nehmen. Wie das neue Reich nun einmal beschaffen war, mit seinem Drittel Katholiken, sah man schon die denkbar glücklichsten Folgen für die nationale Eintracht aus jener schroffen Kriegserklärung gegen den Geist der Aufklärung entstehen und hoffte, der deutsche Katholizismus werde sich zu einer nationalen Landeskirche zusammenschließen, die, gleichberechtigt mit der protestantischen gestellt, ihren Schwerpunkt von Rom weg nach Deutschland verlegen werde. Die starke Bewegung des Altkatholizismus berechtigte zu solchen Hoffnungen. In dieser Stimmung begrüßte man die vom Kultusminister Falk angebahnte Gesetzgebung, für die Bismarck das ganze Gewicht seiner Autorität einsetzte, als eine Tat, die die seit tausend Jahren immer wieder unser nationales Wohl durchkreuzenden Ansprüche Roms endgültig regeln, den immer wieder durch halbe Vergleiche verzettelten Prozeß „Kirche kontra Staat" zu einem endgültigen Abschluß bringen sollte. Deutschland hoffte, in seinen letzten Kulturkampf einzutreten, dessen Tragweite nicht geringer zu sein brauchte, als dem Reich, durch den Kampf sowohl als durch den sicher erhofften Sieg, seine innere, seine geistig-sittliche Selbständigkeit zu begründen.

Die sehr realpolitische Bedeutung dieser Aktion, die sie namentlich für Bismarck wertvoll machte, nämlich: die parlamentarische Zentrumspartei in eine straffere Abhängigkeit vom Reich zu bringen, so deren autonome Macht-

Geschmacks und der Mode bald bemerkbar machten. Das war für die Theaterkultur natürlich besonders folgenreich. Der gebildete Mittelstand wurde durch den Spekulanten, durch den Jobber aus seiner Stellung verdrängt. Leute mit den schlechtesten Instinkten, gestern noch nur den gröbsten Freuden des Lebens zugetan, machten, heute reich geworden, ihre schlechten Neigungen in Kunst und Luxus als Forderungen geltend. Für den Emporkömmling dieser Art sind die Grenzlinien zwischen Bordell, Tingeltangel, Rennplatz und Theater immer mehr oder minder verwischt. Die Bühne erfüllt in seinen Augen ihren Zweck am vollkommendsten, wenn sie sich als erotisches Kaufhaus etabliert und möglichst reiche Auswahl unter bequemen Bezugsbedingungen darbietet. Eine Diva des Balletts, der Operette aushalten zu können, ist für diesen Vertreter der neuen Aristokratie ein Ziel aufs Innigste zu wünschen. Die studentische Jugend, die Familien der Professoren, des Beamten und des eingesessenen Bürgers, früher das Stammpublikum der großstädtischen Theater, müssen ihre Plätze dem Parvenus, die nun die Foyers überschwemmen, überlassen.

Endlich erstand dem jungen Zeitgeist im Reich, wie ein groteskes Ungetüm aus vorweltlichen Tagen aufsteigend, noch ein kulturelles Problem von weittragender Bedeutung: die römische Frage und der Kulturkampf. Und wieder meinte der nationale Illusionismus, es spielend bewältigen zu können; es schien für das neue Reich mit seiner vorherrschend protestantischen Bevölkerung kaum noch von ernsthafter Bedeutung zu sein, während, wie zu zeigen sein wird, Österreich näher von ihm betroffen wurde. In Deutschland glaubte man nicht an unüberwindliche Schwierigkeiten, die klerikalen Regierungsgewalten einzelner Staaten, namentlich Bayerns, der notwendigen Disziplin einordnen zu können. Im allgemeinen hatte man doch schon 1864 den Syllabus des Neunten Pius, der in seinen achtzig Irrtümern alles wegdekretieren wollte, was die wissenschaftliche Arbeit von drei Jahrhunderten der Menschheit an Erkenntnis gewonnen hatte, mehr als einen historischen Witz betrachtet. Der bigotte Plebiszit-Kaiser der Franzosen hatte zwar einen Ernest Renan zu maßregeln sich nicht geschämt, dafür aber das katholische Italien eine sehr deutliche Antwort auf des Papstes Botschaft gegeben, als es, 1865, nur noch zwölf Klerikale in sein Parlament schickte. Man dachte, Rom müsse sich seiner Tradition zuliebe verteidigen und man sah nicht ein, daß es einen in planmäßiger Konsequenz und mit vollendeter Berechnung vorbereiteten Angriff ausführte. Fast am selben Tage, als die französisch-deutsche Kriegserklärung die große blutige Auseinandersetzung zwischen Germanentum und Romanentum einleitete, war dann von Rom aus das Unfehlbarkeitsdogma verkündet worden und damit die erneute Kriegsansage gegen den modernen Zeitgeist überhaupt. Gewiß hatten wichtigere Aufgaben damals Deutschland nicht Muße gelassen, die Tragweite dieses Ereignisses abzuschätzen; auch hatte die Haltung der deutschen Bischöfe, namentlich des Mainzers, Freiherrn von Kettelers, auf dem

ökumenischen Konzil manche Beruhigung bewirkt. Döllingers kräftiges Auftreten in Bayern, die entschlossene Haltung der Fuldaer Bischofskonferenz ließen gegründete Hoffnung zu, daß Rom einen Schlag ins Wasser getan habe. Und doch war die römische Maßregel alles eher als eine Notwehr gegen die drohende Einbuße der politischen Machtstellung des Papsttums gewesen: eine Waffe war geschmiedet worden gegen die schismatischen Neigungen im Herrschbezirk der Kirche, gegen den Rationalismus überhaupt in Glaubenssachen, der die mystische Gewalt des römischen Pontificium zu zerstören drohte. Darum glaubte man auch in Deutschland, daß sich diese Waffe schließlich gegen Rom selbst kehren werde. Zum hundertstenmal in der Geschichte mißverstand man eine Maßregel der bedrohten Kirche, deren meisterhafte Berechnung der psychologischen Faktoren auch noch im Leben moderner Völker sich wieder glänzend bewähren sollte. Erst allmählich erwachte das Bewußtsein, daß hier der Weg beschritten war zu einer Machtentfaltung, wie sie selbst einem Gregor VII., einem Innocenz IV. und einem Bonifazius VIII. unerreichbar gewesen war. Und die Erfüllung dieses Ziels wurde durch den Verlust des Kirchenstaats keineswegs beeinträchtigt; sie wurde im Gegenteil durch diese Einbuße erst garantiert. Denn die römische Kirche gewann dadurch die Freiheit und die Macht des Besitzlosen: ein Papst, der für Güter dieser Welt nicht mehr zu zittern hatte, besaß die denkbar größte geistige Gewalt.

Natürlich fiel Deutschland, nachdem es seine größere Aufgabe auf den Schlachtfeldern gelöst hatte, die Pflicht zu, gegen die römischen Ansprüche Stellung zu nehmen. Wie das neue Reich nun einmal beschaffen war, mit seinem Drittel Katholiken, sah man schon die denkbar glücklichsten Folgen für die nationale Eintracht aus jener schroffen Kriegserklärung gegen den Geist der Aufklärung entstehen und hoffte, der deutsche Katholizismus werde sich zu einer nationalen Landeskirche zusammenschließen, die, gleichberechtigt mit der protestantischen gestellt, ihren Schwerpunkt von Rom weg nach Deutschland verlegen werde. Die starke Bewegung des Altkatholizismus berechtigte zu solchen Hoffnungen. In dieser Stimmung begrüßte man die vom Kultusminister Falk angebahnte Gesetzgebung, für die Bismarck das ganze Gewicht seiner Autorität einsetzte, als eine Tat, die die seit tausend Jahren immer wieder unser nationales Wohl durchkreuzenden Ansprüche Roms endgültig regeln, den immer wieder durch halbe Vergleiche verzettelten Prozeß „Kirche kontra Staat" zu einem endgültigen Abschluß bringen sollte. Deutschland hoffte, in seinen letzten Kulturkampf einzutreten, dessen Tragweite nicht geringer zu sein brauchte, als dem Reich, durch den Kampf sowohl als durch den sicher erhofften Sieg, seine innere, seine geistig-sittliche Selbständigkeit zu begründen.

Die sehr realpolitische Bedeutung dieser Aktion, die sie namentlich für Bismarck wertvoll machte, nämlich: die parlamentarische Zentrumspartei in eine straffere Abhängigkeit vom Reich zu bringen, so deren autonome Macht-

stellung zwischen den Parteien zu brechen und damit das gesunde Verhältnis zweier großer Parlamentsgruppen, die einerseits alle konservativen, anderseits alle treibenden Kräfte einschließen würden, herzustellen, — diese Bedeutung trat hinter dem Pathos, das diese Bewegung entfesselte, ganz zurück. Man erhitzte sich einmal wieder für die Phrase, wie für das streitbare: „Nach Canossa gehn wir nicht"; aber das wuchtige nationale Ethos, das Bismarck gebraucht hätte, den Kampf sieghaft und zur Erreichung seines Zieles durchzukämpfen, stellte sich nicht ein. Keine der führenden Parteien war geneigt, um dieses Phantom einer nationalen Kirche das Geringste seiner wirtschaftlichen Interessen dadurch zu gefährden, daß sie die politische Aktionsfähigkeit der Reichsregierung stärkte.

Auch die durch diese Vorgänge rege gewordenen Kräfte sind bedeutungsvoll für die künstlerische Gestaltung der Neuzeit geworden: in den ersten Jahren der nationalen Wiedergeburt hatte David Friedrich Strauß seinem ‚Leben Jesu' den ‚Alten und neuen Glauben' — der Kritik der alten, die Begründungen einer neuen religiösen Weltanschauung — folgen lassen. Die Stimmung der gebildeten deutschen Welt war gerade in den ersten Lustren des Reichs durch den Geist dieses Werks in hohem Grade beeinflußt worden. Unter dem Hochdruck der nationalen Renaissance war eine Zeitlang die Empfindung vorherrschend, daß es bei dem Nihilismus in religiösen Dingen, wie ihn die vorhergegangenen Jahrzehnte gezeitigt hatten, nicht sein Bewenden haben könne, nicht haben dürfe. Man suchte nach neuen Grundlagen für die Religiosität und nahm es nicht sonderlich genau, den Wert einer solchen anonymen, wie sie Strauß lehrte, auf ihre Wirksamkeit zu prüfen. Es bestach so ungemein, daß doch die Pietät nicht länger aus der Welt verbannt sein, daß ihr, statt des alten unbrauchbar gewordenen Gottes, nun ein neuer, größerer Gegenstand gegeben werden sollte: das Universum. Der Inbegriff aller Religion sollte, nach Strauß, ja überhaupt nur im steten Bewußtsein liegen: daß alles, was wir in und um uns wahrnehmen, was uns und anderen widerfahre, „kein zusammenhangloses Bruchstück, kein wildes Chaos von Atomen oder Zufällen sei, sondern, daß es alles nach ewigen Gesetzen aus dem Einen Urquell alles Lebens, aller Vernunft und alles Guten hervorgehe". Das war denn freilich, nach dem theoretischen und empirischen Pessimismus der letzten zwanzig Jahre, ein beinahe trunkener Optimismus: der Urquell des Alldaseins also doch vernünftig und gut! Dabei ließ sich hoffen, zu leben und leben zu lassen. Die ebenfalls aus dem „Urquell" hervorströmende Vernunft des Liberalismus brauchte durch entsprechende politische Maßnahmen nur Ordnung in die Menschenhändel zu bringen, so konnte aus der „schlechtesten aller Welten" immer noch eine erträgliche werden, in der das Leben zwar nicht immer ein gutes Geschäft, — diesen Anspruch durfte man schon dem Sozialismus nicht zugeben — aber doch auch nicht der aufgelegte Bankrott sei. Der Mensch

sollte sein Genügen finden an der Entfaltung lebendiger Kraft in Streben und Ringen; damit schien ein Abschluß gefunden, aus den Gärungen der letzten vierzig Jahren doch noch ein trinkbarer Wein gewonnen zu sein. Kein Nektar; aber auch kein sauerer Most, der die Eingeweide in pessimistischen Schmerzen grimmen machte. Man konnte ihn genießen, ohne Katzenjammer davon fürchten zu müssen.

Der Kunst war eine ehrenvolle Aufgabe in dieser Weltanschauung sichergestellt: „sie sollte uns die im Gewirre der Erscheinungen sich erhaltende, aus dem Widerstreit der Kräfte sich wiederherstellende „Harmonie“ des Universums, die uns im unendlichen Ganzen unübersehbar ist, im beschränkten Rahmen anschauen oder doch ahnen lassen“. Eine trefflichste Maxime; namentlich für Dramatiker.

Im Grunde war der „neue Glaube“ freilich immer noch der alte Rationalismus; nur mit schönem Rankenwerk von Phrasen gefällig umkleidet. Aber es wohnte dieser sich religiös gebenden Weltanschauung doch eine werbende Kraft inne: ohne irgend welche Verpflichtung zu übernehmen, konnte man sich seiner Weltfrömmigkeit“ erfreuen. Man konnte sogar begeistert sein und den Thyrsus schwingen, wenn er auch nichts anderes war als die mit Efeu umwundene Kaufmannselle. Das aber gerade behagte den meisten, daß dieser Religiosität die ethische Spitze fehlte, daß die Verpflichtung zur Erfüllung des inneren Lebens gänzlich abgetrennt war von den Pflichten des sozialen Daseins. Der Satz: Religion ist Privatsache jedes Einzelnen, — vielleicht wirklich der einzige wahrhaftige Weg, der zwischen Soll und Sein unserer Kultur hindurchführt — gewann, wenn auch nicht allseitige Anerkennung, so doch fast allseitige Duldung in der Praxis.

Eine solche, breite Schichten beherrschende Stimmung macht es erklärlich, daß die ethische Bedeutsamkeit des Kulturkampfes gegen die politische fast ganz zurücktrat und der nationale Illusionismus verwand es leichten Herzens, daß der Feldzug gegen Rom mit einem Kompromiß schloß, der notwendig geworden war, damit die Staatsmaschine überhaupt weiterarbeiten konnte. Die durch den Ausgang des Kulturkampfs erwiesene Unmöglichkeit einer durchgreifenden Reformierung der religiösen Zustände entmutigte freilich die Hoffenden, mehrte den Radikalismus der Gleichgültigen und brachte den Hader der Konfessionen empor. Der erhoffte innere Ausbau der nationalen Kultur hatte vertagt werden müssen; doch während der Wartezeit enthüllte nun auch der anonyme „neue Glaube“ immer mehr die ihm innewohnende Ohnmacht, irgendwelche produktive Sittlichkeit im Volkskörper hervorzurufen.

Bei uns im Reiche blieb es denn auch in Kunst und Literatur bei der herkömmlichen leichten satirischen Behandlungen dieser Probleme, die sich den Deutschen wesentlich als Karikatur des Papsttums darstellten. Wilhelm von Kaulbach, dessen künstlerischer Stil damals schon einer überwundenen Periode angehörte, wurde in jenen Jahren noch einmal berühmt durch seinen

„Peter Arbuez“, das sehr tendenziöse Bild des 1867 zum Heiligen der römischen Kirche erhobenen spanischen Ketzerrichters. Auch eine Reihe Dramen ähnlicher Tendenz, auf die zurückzukommen sein wird, gingen über die Bühnen. Zu einer energischen Richtung aber verdichteten sich diese Einflüsse nicht. Und nie mehr, — kann man hinzufügen. Ob man es bedauern will oder loben: in den überkommenen historischen Formen der Konfessionen-Frage ist das religiöse Problem für die neuzeitige Dichtung außer Kurs gesetzt.

Die breite Behandlung dieses Gegenstands an dieser Stelle würde also gar nicht gerechtfertigt sein, wenn nicht auf stammverwandtem deutschen Gebiete aus diesen kirchenpolitischen Kämpfen und aus den Konflikten zwischen orthodoxer und freireligiöser Anschauung sehr bedeutungsvolle künstlerische Taten erwachsen wären. Nicht überall in der germanischen und slavischen Welt stand man mit so rationellem Optimismus über diesen Fragen. Und weil man sie dort wärmer aufgriff, inniger mit den sozialen Strömungen verwachsen empfand, gruben sie tiefe Spuren in das literarische Schaffen. Wenn Ibsen und Tolstoi ihrem künstlerischen Wirken nach betrachtet werden, wird darauf zurückzugreifen sein. Noch ehe aber die Gewissenstragödie Ibsens Deutschland merklich beeinflußte, erstand auf deutschem Boden und aus den deutschen Kulturkämpfen der zweiten Jahrhunderthälfte heraus der für unser Drama der letzten dreißig Jahre bedeutsamste Dichter in Ludwig Anzengruber.

Im wesentlichen wieder ganz auf das politisch-wirtschaftliche Gebiet zurückkehrend, gestaltete sich die Weltanschauung der sozialen Gruppen in Deutschland immer nachdrücklicher und ausschließlicher den ihnen hier vorschwebenden Zielen gemäß. Und so spitzten sich die Gegensätzlichkeiten der verschiedenen Schichten auch nur immer schärfer zu. Im Sinne der künstlerischen Kultur war die konservativ-agrarische Gesellschaft, der sich nach wie vor das Beamtentum und die Offizierwelt anschloß, eigentlich kunstindifferent, wie sie es immer gewesen war; was natürlich nicht ausschloß, daß bei den wenigen Gelegenheiten, wo in der deutschen Politik Kunstfragen zur Entscheidung standen, die Gleichgültigkeit in engherzige und wohl auch gehässige Feindschaft umschlug. Der katholischen Bevölkerung des Reichs, soweit sie dem Ultramontanismus Gefolgschaft leistete, war die gleiche Haltung fast vorgeschrieben. Die Insel künstlerischen Lebens in der bayrischen Hauptstadt war und blieb das Ergebnis einer eingepflanzten Fremdenkultur und resultierte im übrigen aus dem Charakter der Großstadt, nicht aus dem des Volks. Die um die Industrie und um den Großhandel sich angliedernde Gesellschaft dagegen wurde für die künstlerischen Interessen der Zeit zu einem um so mächtigeren Faktor, als sie an Zahl und Wohlhabenheit bis zum Ende des Jahrhunderts im raschen Wachstum blieb. Ihr im eigentlichen Sinne ist die Entfaltung der pomphaften Kunstpflege zu danken, die einerseits in der Unzahl von Denkmälern, Gedächtnis- und Prunkbauten dem nationalen Illusionismus Ausdruck gab, anderseits durch

die entwickelteren Bedürfnisse und die leichtere Möglichkeit, sie zu befriedigen, den lebhaften Aufschwung aller Künste des Luxus bewirkte. Wie immer in einer Kultur der Plutokratie, mischten sich hierbei gesunde und krankhafte Strebungen in reicher Mannigfaltigkeit, entstand im Hasten und Haschen nach neuen künstlerischen Sensationen das Vortreffliche neben dem Tiefbeschämenden. Weil dem Bedürfnis solcher Gesellschaften selbst keine zentrale Kraft innewohnt, vermag es auch die von ihm angeregte Kunsttätigkeit in keine feste Richtung zu weisen. In einer solchen Gesellschaft verrinnen, und immer in kürzester Frist, die Anläufe nach charaktervollen Stilformen, nach erschöpfenden synthetischen Behandlungen der Zeitprobleme im Wirrsal rasch einander ablösender Moden. Das Bedürfnis tritt zurück vor dem gesellschaftlichen Ehrgeiz, dem Neueren an sich die Gunst zuzuwenden.

Die Abstammung der Weltanschauung unserer kapitalistischen Gesellschaft vom ehemaligen Liberalismus bringt es mit sich, daß die künstlerischen Neigungen und Anregungen dieser Gesellschaft einen ausgesprochenen fortschrittlichen Charakter, wenn nicht wirklich tragen, so doch vorgeben. In Wirklichkeit ängstlich bemüht, jeden Riß in die Wälle ihrer wohlverschanzten wirtschaftlichen Vorherrschaft zu verhüten, prunkt die Aristokratie des Geldes doch gern, wo es sich, wie in der Kunst, um ein ideales Gebiet handelt, mit Vorurteilslosigkeit, liebt es, hier die freie Entfaltung der Individualität gefeiert zu sehen, ihrem Luxus das Gewand blühender Phantasie überzuhängen und ihre traditionelle Rolle als Beschützerin der humanitären Freiheit weiter zu spielen. Sie gibt sich ebenso bereitwillig einmal den mystischen Schauern einer esoterischen Weltbetrachtung hin, wie sie mit dem Heroismus des Flagellanten sich an den naturalistischen Schilderungen sozialer Sumpfbildungen ergötzt. Ihr zunehmender Sensualismus wird hervorragend vom Gesetz des Kontrastes gelenkt: so sieht man gern den „vollkommnen Widerspruch“ der Welt und deren tragikomischen Charakter lieber als ihren einheitlich tragischen dargelegt, weil dadurch der Einzelne, wie die Gruppe, am ehesten der Verpflichtung sich entbunden fühlt, an der harmonischen Vollendung des Menschlichen zu arbeiten. Wenn man zur Einsicht ins Wesen der Welt noch eine Zugabe wohlfeilen Mitleids empfängt, hat man gewiß schon ein Mögliches an sozialer Teilnahme bewiesen. Vermöge der gesteigerten Pflege der Bildung für rein artistische Reize des Kunstwerks oft in hohem Grade empfänglich, ist die Weltanschauung dieser Gesellschaft biegsam genug, sich heute für Wagners Walhallpoesie, morgen für die Ironie der Wildente oder für Tolstois Asketentum zu erhitzen und ein anderes Mal in Hauptmanns Tragödie vom schlesischen Weberelend sich erschüttern zu lassen. Die Welt der Bücher, Bilder und des Theaters betritt man mit einem anderen Gewissen, als das ist, das die Ansprüche des praktischen, des sozialen Lebens wägt.

In der hier versuchten Charakteristik der künstlerischen Neigungen der

modernen bürgerlichen Gesellschaft wurden bereits Ergebnisse späterer Entwicklungsphasen vorausgegriffen. In den beiden ersten Jahrzehnten des Reichs, oder doch bis zur Mitte der achtziger Jahre, hielt sich das künstlerische Bedürfnis der wohlhabenden Klassen eher auf der Oberfläche der herkömmlichen Kunstbetrachtung. Man liebte die Kunstwerke nicht, deren letzter Ausdruck in irgend einem Sinne ein Fragezeichen war. Der Illusionismus dieser Gesellschaft, obwohl nach außen hin geflissentlich festgehalten, mußte erst einen Prozeß der inneren Zersetzung durchmachen, ehe das lüsterne Verlangen nach starken Erregungen um jeden Preis zutage trat.

Die Bereicherung der künstlerischen Neigungen dieser Gesellschaft erfolgte eben nicht aus einem Kräftezuwachs: denn bei einer außerordentlichen Produktivität in allen Fragen der materiellen Gütermehrung, ist diese Auslese der Gesellschaft doch gänzlich unproduktiv im höheren kulturellen Sinne. Die neue Werte schaffenden und aus sittlicher Überzeugung begünstigenden Kräfte wachsen stets auf einem anderen Gesellschaftsboden. Der neuen Zeit sind sie jedoch auch nicht auf dem der politischen Gegnerschaft des Kapitalismus, der Sozialdemokratie, erwachsen: die verharrte aus den verschiedensten Gründen selbst in einer andauernden kulturellen Unfruchtbarkeit. Die Aufgabe, entwicklungstreibend vorzuschreiten, fiel vielmehr überhaupt dem neuen Zeitgeist zu, der emporwuchs unter einem sozial in alle Schichten versprengten Heer von Individualisten mit freilich mehr oder minder sozialistischen Neigungen. Das politische Geschick der Sozialdemokratie während der Ausnahmegesetze und später ihre politische Taktik hielten deren Kräfte in künstlerischer Unfruchtbarkeit, zu der ihr auch alle Persönlichkeiten fehlten, wie denn fast nie in der Geschichte eine radikale Partei auf diesem Gebiete schöpferische Kraft entfaltet hat. Es ist früher gezeigt worden, wie die zu einer kraftvollen Entwicklung befähigten Keime, die der Idealismus Lassalles ausgesät hatte, gewaltsam wieder aus dem Parteiboden ausgerissen wurden; und bis zu den Dresdner Tagen des Jahres 1903 ist der Argwohn dieser Demagogen gegen die nach Fortentwicklung und nach Beteiligung an den kulturellen Aufgaben strebenden Elemente nur immer konsequent angewachsen. Eine von unserer Sozialdemokratie befruchtete Kunst würde sicher auch nicht das geringste Maß innerer Freiheit — des Lebenselementes aller Kunst — aufweisen können. Aber die Sozialdemokratie hatte das Glück, ihre höheren Geschäfte, unter denen das, eine soziale Ethik neuer Prägung zu entwickeln, voransteht, von freiwilligen Helfern besorgt zu sehen.

Unser Schrifttum, die Dichtung aller Gattungen, die bildenden Künste der letzten fünfzehn Jahre nahmen ihren Ausgang von diesem Individualismus, dem eine Gruppenstellung in der Gesellschaft deshalb gar nicht zuzuweisen ist, weil er sich in der Tat aus allen Gesellschaftsschichten und Berufen rekrutiert: aus der Wissenschaft, aus der Technik, wie auch aus den privilegierten Ständen

selbst; und doch könnte man diesen Individualismus eine anonyme Partei nennen, die ihre Stellung dadurch kennzeichnet, daß sie das soziale Gewissen der Zeit repräsentiert, die sozialdemokratische Taktik aber als eine Barbarei ablehnt, der nicht der Neid die Feindschaft gegen den Kapitalismus eingibt, sondern der Schrecken vor der Tyrannei des Geldsacks über die sittliche Freiheit, die stolz ist auf die durch unsere nationale Entfaltung vermehrte Zivilisation, aber den nationalen Illusionismus als das Hemmnis aller wirklichen Kulturfortschritte bekämpft. Es ist eine Partei der Jugend der gebildeten Mittelstände, deren Sehnsucht nach einer entsprechenden Größe und Charaktertüchtigkeit des Volkes die gewordene Wirklichkeit im Vaterland unbefriedigt gelassen hat. Man sah in diesen Reihen, daß freilich überall eine Fülle von Kraft und ganz gewiß auch ein großer Reichtum köstlichen Kulturstoffes angehäuft war und daß trotzdem nichts Großes gedeihen wollte. Es wurde klar, daß ein länger anwährendes Behagen in dem empirischen Optimismus, ein fortgesetztes Preisen und Beschönigen nationaler Tugenden und der zu Macht und Reichtum verhelfenden Errungenschaften mehr als Stillstand, daß es Rückschritt gegen früher bedeute. Es konnte nicht sein Bewenden damit haben, daß nur der wirtschaftlichen Wohlfahrt zuliebe alles Krumme gerad gepriesen, alle Blöße mit freundlichen Hüllen verdeckt wurde. Damit kam die Volkheit nicht zu ihrem Recht, war ihr keine Entwicklung verbürgt. Dieses ganze prunkvolle Getriebe der äußerlichen Kultur, dieses emporwuchernde Jubiläums- und Ausstellungswesen, dieses rapide Anwachsen von Dekoration und Fassade, dieses Schwelgen in Luxus- und Bildungsbequemlichkeiten, — alles ersichtlich darauf berechnet, den gegenwärtigen Status der Gesellschaft zu konservieren und ihn dabei eben so glänzend wie vernünftig und preiswürdig erscheinen zu lassen — empfand man nicht als eine Erfüllung der nationalen Aufgabe, wie sie aus den Ringen und Kämpfen des Jahrhunderts dereinst sich enthüllt hatte. Diese sozial gewissenhafte Partei, zu der freilich auch das große Heer der geistigen Proletarier, der durch jene Richtung des Wirtschaftslebens brachgelegten Kräfte gehört, bewirkte zunächst und hauptsächlich auf künstlerischem Gebiete die Weiterentwicklung.

Die Einsicht hatte Boden gewonnen, daß die auf die sozialen Probleme weisenden Tatsachen und Zustände nicht von untergeordneter Bedeutung seien, sondern im Leben der Völker tiefbewegende Faktoren ersten Ranges. Als solche, als Lebensfragen der Nation, waren sie wohl auch bei uns zu Zeiten sehr laut vernommen worden, aber doch nicht so dringend, daß sie in ausgesprochener Weise die Kulturäußerungen jener Jahre bestimmt hätten, nicht so, daß sie nicht immer wieder hätten zur Ruhe verwiesen werden können. Sie waren, angesichts der vorwiegenden Aufgabe der Machtsicherstellung des Reichs, dilatorisch behandelt worden: in der Politik wie in der Wissenschaft und in der Kunst. So hatte es die maßgebende neue Gesellschaft verlangt,

woraus sich denn der farblose Charakter aller für das große Publikum berechneten Kunst und Literatur dieser ersten fünfzehn Jahre des Reichs leicht erklärt.

Das Jüngste Deutschland, wie wahrscheinlich dereinst die literarisch-künstlerische Trägerschaft dieser Bewegung genannt werden wird, übernahm also eine ganz ähnliche Rolle, wie sie zu seiner Zeit dem Jungen Deutschland zugefallen war; aber unstreitig in einer weit schwieriger gewordenen Situation, da ihm gerade das fehlte, was dem Jungen Deutschland den starken Glauben an sich selbst gab: die Anlehnung an die bürgerliche, wohlhabende Gesellschaft. Auch die starken Reizmittel großer nationaler Hoffnungen fehlten ihm, denn nach dieser Seite war ja Deutschland „saturiert". Und so fehlte auch die von keiner Skepsis gebrochene Glückseligkeitstheorie, die das rationalistisch aufgefrischte Rousseau-Ideal dereinst den Jungdeutschen an die Hand gab. Der Anblick der Welt bot sich so ungleich verwickelter als damals, die Probleme aller Gebiete zeigten sich so ungeheuer kompliziert und so vielseitig bedingt, daß eine „unentwegte" Überzeugung, die positive Ziele oder Forderungen hätte aufstellen können, von dem Ehrlichen und leidlich Einsichtsvollen so leicht nicht aufzubringen war. Man wußte, daß der Boden einer festen Weltanschauung teils geborsten, teils so von Schutt und Trümmern einer gärenden, sich zersetzenden Zeit bedeckt war, daß es keinen Erfolg versprach, solche alte Fundamente aufzudecken und auszubessern. Und ebenso ungewiß, so flüssig und nicht zu greifen war die aus der gründlich veränderten, durch zahllose neue Zweifel noch getrübten Welteinsicht zu ziehenden Ethik, die man zur Grundlage einer neuen, sieghaften Weltanschauung gebraucht hätte.

Im Bewußtwerden des dekadenten Charakters des Zeitgeists unterscheidet sich diese Strömung von allen früheren radikalen des Jahrhunderts. Viel weniger war ihr auch der Radikalismus selbst Hauptmotiv oder Hauptziel: der staatspolitische Gesichtspunkt trat fast ganz hinter den der sozialen Sittlichkeit zurück. Darum fielen die Wirkungen der nach und nach hervortretenden schaffenden Geister dieser Richtung auch auf einen breiteren — und was wichtiger ist — auf einen wirklich empfindsamen Boden. Die Volksschicht, aus der diese Gärung hervorging, setzte sich aus der gegen früher unendlich viel breiteren und auch aufgeweckteren Masse der sozial Unbefriedigten zusammen. Die waren nicht mehr so leicht, wie etwa das emanzipationssüchtige Bürgertum der dreißiger und vierziger Jahre, auf einen rhetorischen Anstoß hin zu allerlei Demonstrationen fortzureißen, um morgen wieder in das platte Bett des Behagens an kleiner materieller Wohlfahrt zurückzusinken: die gründlichste Skepsis war auch hier eingezogen. Man erkannte sich selbst als ein Produkt der Dekadenz, der Zersetzung der alten Weltanschauung und anstatt einer energischen Zustimmung zu neuen Lebenszielen — und nur in verschleierter Form traten diese selbst ja hervor — wurde fast immer nur eine große Empfind-

samkeit für die aufgedeckten Schäden des Lebens wachgerufen. Man war wohl entschlossen, anzuerkennen, was ist, stimmte denen zu, die das zeigten, schrieben, dichteten, bildeten; aber über die dadurch geweckte Einsicht in den vorwiegend negativen Charakter der Kultur wurde man selten hinausgehoben. Die Aufdeckung des wahrhaftigen Zustands der Welt gewinnt wohl die Köpfe, vielleicht auch die Herzen, aber sie weckt die Willensimpulse der Massen nicht. Wo die Gefühlswelt die Schwingen abgeben soll, die Massen zu sittlichem Schaffen emporzuheben — und alles Empfangen und Verstehen ist ja ein wirkliches Mitschaffen — müssen ihr Ideale vorgerückt werden, die sie billigen, auf die sie sich einigen, für die sie sich begeistern kann.

Die gesteigerte Empfänglichkeit für die künstlerische, beschreibende und kritisierende Darstellung des problematischen Lebensinhalts hat sich mehr und mehr als ein Hauptzug der Massenpsyche der letzten Jahrzehnte herausgestellt. Die „Reizsamkeit", wie Karl Lamprecht diese Empfänglichkeit nennt, findet zum guten Teil ihre Erklärung aber auch in physiologischen Einflüssen, denen der in der modernen Zivilisation aufwachsende Mensch ausgesetzt war. Einen so durchgreifenden und in einem so engen Zeitraum dazu sich vollziehenden Wandel der allgemeinen Lebenshaltung, wie ihn die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit sich gebracht hat, ist ohne Beispiel in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit. Was allen klar vor Augen liegt, braucht hier nicht eingehend behandelt zu werden; nur Erwähnung muß es finden, damit die auf unser hier betrachtetes Kulturgebiet zur Einwirkung gelangten Vorgänge nicht übersehen werden. Die Steigerung der Verkehrsmittel allein hat eine Anpassung der Nerventätigkeit erfordert, die auf die Beschaffenheit des diese Tätigkeit leistenden Apparats, des Nervensystems, die nachhaltigste Wirkung üben mußte. Zunächst und bis zur Gegenwart wohl eine schädigende, die Kräfte, wenn auch nicht aufreibende, so doch vielfach in andere Bahnen der Auffrischung oder der Erholung treibende. Man darf ja wohl mit Recht eine außerordentlich gesteigerte Nervosität als das Durchschnittsleiden, oder richtiger als das Gesundheitsniveau der Zeit bezeichnen. Und statt eine Entlastung nach anderer Seite hin zu erfahren, steht der wesentlich nervöser gewordene Mensch in allen Phasen des Lebenskampfes vor gehäuften Schwierigkeiten, vor der Forderung raschesten Entschließens, intensivster Betriebsamkeit, höchster Anspannung aller Kräfte. Die kleinste Unachtsamkeit, die geringste Neigung zu einer subjektiven Willensbetonung, jedes Außerachtlassen der irgend nur aufzuspürenden Vorteile, der unausweichbaren Bedingungen rächt sich mit grausamer Konsequenz im praktischen Leben. Was aus den geistigen Kämpfen des Jahrhunderts der Erkenntnis nur widerwillig eingegangen war, wogegen sich das Gefühlsleben durch Geschlechter hindurch gesträubt hatte: das Gesetz der Determination anzuerkennen, — das bewirkte die mit der wirtschaftlichen Entwicklung in der zweiten Jahrhunderthälfte verknüpfte Erfahrung am eigenen

Leibe und Leben. In das Räderwerk eines Riesenmaschinismus eingeordnet, verlor der Mensch, von gehäuften Geschicken belehrt, allmählich den Rest der Illusion seines freien Willens.

Im Impressionismus und im Determinismus, das heißt, in dessen Anerkennung in immer breiteren Schichten, sehen wir die Merkmale der modernen Psyche, die die moderne Kunst bestimmte. Doch scheint mir hier der Einwand entschieden richtig, den Willy Hellpach in seinem Buch ‚Nervosität und Kultur' gegen die von Karl Lamprecht angenommene Zeitfolge dieser Erscheinungen erhebt: die Zersetzung der alten Weltanschauung, die auch in unserer Darstellung als Wesentliches angenommen wurde, mußte vorhergehen, die Bedingtheit des Lebens von Abstammung, Milieu und den Faktoren der wirtschaftlichen Gestaltung mußte empfunden und erfahren sein, wenn der Impressionismus breiten Boden finden sollte.

Solche vorbereitende Empfindung und Erfahrung konnte sich auf vielerlei Wegen aufdrängen; und wie so die deterministische Grundstimmung, die allerhäufigst mit dem resignierenden Glauben an die dekadente Richtung des Geschlechts sich verband, die verschiedenartigste Färbung annehmen konnte, so zeigte sich auch die Folgeerscheinung, die Neigung zum Impressionismus oft auf weit auseinanderliegende Befriedigungen gerichtet. Scheiden wir die Wenigen aus, die der in Wagners Musikdramen niedergelegten Ethik ein Hauptgewicht oder gar eine überzeugende Kultur bildende Kraft beimessen, so bleibt doch die seit den sechziger Jahren rapid angewachsene Menge der durch die ungemein sinnliche Kraft dieser Musik und des Zusammentönens aller Künste Angelockten und Befriedigten: alle, die Wagner mit den Nerven hören lernten und, von diesen starken Wirkungen erzogen, den bedeutenden Aufschwung der Pflege ernster und besonders symphonischer Musik den Boden bereiteten. Und wie in der plutokratischen Gesellschaft das Gesetz des Kontrastes in dem Gefallen an der Darstellung des Elends als wirksam angenommen wurde, so läßt sich seine Geltung natürlich auch bei der gegnerischen Gesellschaft nachweisen: neben dem Hang zu einer unerbittlich wahrhaftigen, den tragisch-problematischen Charakter des Lebens ausdrückenden Darstellung erwuchs, immer stärker werdend, die Neigung zu neuen Ausdrucksformen reiner, sinnlicher Schönheit.

Die Zeit der „Rinnsteinkunst" war auch die Zeit, da Böcklin seine Welt neuer Wunder malte. Und keineswegs ließe sich für die gesteigerte Empfänglichkeit des Zeitgeistes etwa eine Grenzbestimmung finden, die alles Revolutionäre, tendenziös Soziale den neben den Lebenstischen Sitzenden, dagegen die im modernen Sinne idealisierenden Kunstwerke nur den Gesättigten gefällig erklären wollte. Die Unterschiede der Bedürfnisse in beiden Klassen prägen sich ganz anders aus: dort in der herrschenden Gesellschaft stellte man nach wie vor, ja mehr als früher, die erzieherische Bedeutsamkeit der Kunst als Wunsch und Ziel hin, die das unruhig gewordene Gefühl beschwichtigende Erhebung durch

irgendeine sittliche, religiöse oder patriotische Spitze bereitet zu sehen; hier fühlte man, wenn man seiner Empfindsamkeit nachgab, ein relativ hohes Glück schon darin, die reichen Möglichkeiten des Lebens endlich einmal ohne erzieherische Nebenabsichten vor sich ausgebreitet zu erblicken. Auch wenn diese Darlegungen erschütterten oder fast vernichteten, wurde doch das Dasein, das seine herkömmlichen Schönheiten als Selbstillusionen zerstört hatte, in seiner fragwürdigen Tragik und verschleierten Innerlichkeit, aus der die Ahnung einer neuen Schönheit sprach, nur tiefer empfunden. Der Zuwachs an innerer Erfahrung vom Bild der Welt, die Hingabe der so vieler Zuversichten und so vielem Glaubenkönnens beraubten Seele an tiefe und mächtige Eindrücke überhaupt wurde um so lebendiger empfunden, als der Wille zu freier Betätigung der Seele nach außen hin sich kaum noch entschieden zu regen vermochte.

Zunächst einmal der Quantität nach betrachtet, ist wohl zu konstatieren, daß diese größere Empfänglichkeit für Eindrücke und deren Rückwirkung auf die künstlerische Empfindsamkeit sich in weit ausgedehnteren Schichten einstellte als je zuvor. Vergleiche mit früheren Perioden ähnlicher Massensuggestionen — oder Massenbereitschaften, wenn man das lieber hört — in unserem Jahrhundert lassen sich kaum anstellen. War das doch gerade die beklagenswerte Eigentümlichkeit namentlich des deutschen Lebens, daß die breiten Massen des Volks, daß selbst auch die Mittelstände im großen und ganzen entweder in Unempfindsamkeit beharrt hatten oder nach stärkeren tendenziösen Erregungen doch in jenen Zustand schnell wieder zurückgesunken waren. Die Perioden lebhafter geistiger und ästhetischer Empfindung zur Goethe-Herder-Zeit, der an Jean Paul und die ältere Romantik sich knüpfende, der vor den Befreiungskriegen an Schiller und Fichte sich entzündende Idealismus, dann der der späteren wissenschaftlich-schöngeistigen Kreise waren eben doch von einer ganz bestimmten und der Zahl nach beschränkten Gesellschaftsschicht getragen worden. Bis in die sechziger Jahre hinein aber war der Besitzstand des „Philisteriums" nachhaltig nicht zu erschüttern gewesen. Erst die veränderte wirtschaftliche Situation hatte hier die Massen in Fluß gebracht. Man sollte daher richtiger, ehe man bei der psychologischen Charakteristik der Zeit von Empfindsamkeit oder „Reizsamkeit" spricht, als wichtigsten Umstand, der jene Erscheinungen in der Psyche dieser bis dahin wesentlich indolenten Schichten erst hervorgerufen hat, die „Regsamkeit" betrachten. Es muß hier wieder einmal an die leitenden Prinzipien dieser Untersuchung erinnert werden: daß es sich in allen diesen Dingen nicht um ein Anklagen, kaum um ein Beklagen, sondern immer nur um ein Konstatieren handeln darf. Steht auf der Sollseite, unter den minder sympathischen Folgeerscheinungen der industriell-freihändlerischen Entwicklung die plutokratische Gesellschaft, der Kapitalismus, mit seiner als unfruchtbar oder gar kulturschädlich erkannten Weltanschauung, so steht doch auf der anderen Seite, auf der des Guthabens, als wesentlich fruchttragende Erscheinung eben

diese Regsamkeit, die ganz gewaltigen Massen der bis dahin dem Philisterium zuzuzählenden Gesellschaft Interessen erschlossen, sie an Interessen geknüpft hat, von wirklich Entwicklung treibender Kraft.

Als eine solche Kraft zeigt sich eben die Einsicht in den Determinismus und in den Zwang, daß der auf den engsten Platz Gestellte schließlich doch sehen muß, wie diese moderne Entwicklung auf allen Gebieten, in Industrie, Handel, Technik, Wissenschaft und Kunst, schlechterdings von einer universalen Verknüpfung und gegenseitigen Dienstbarmachung der Ergebnisse unserer Zivilisation abhängig ist.

So lange die vielen wichtigen Resultate der geistigen Arbeit des Jahrhunderts nur im Umkreis des Katheders, in Büchern und Zeitschriften Leben hatten, blieben sie auch Theorie, gehörte ihre Aneignung bestenfalls zur Bildung, wurden sie in den erwähnten Schichten des Volkes mit mehr oder weniger Verständnis diskutiert und, je nach Befähigung, im Bewußtsein registriert. Erst als Technik und Industrie in rapidem Wetteifer diese Resultate in praktische Hilfsmittel zu ihren Zwecken umzusetzen begannen, empfingen sie den Charakter wirklicher Lebensgüter, wurde ihre Kenntnis als Berufsdisziplin bis tief hinab in die Schichten auch der mechanischen Arbeiter notwendig. In jedem größeren industriellen Betrieb stellten die neuen, erweiterten Herstellungsmethoden, mit kompliziertesten Maschinen, mit weitläufigen Anlagen für die Rohfabrikate und deren Bearbeitung, schon an den einfachen und natürlich noch mehr an den vorgeschrittenen Arbeiter die Forderung eines weit höheren Maßes von Kenntnissen und Einsichten, als dies früher je der Fall gewesen war. Und wenn auch, namentlich für den nichtqualifizierten Arbeiter, nicht gerade die Kenntnis der bei solchen Großbetrieben angewandten Wissenschaften gefordert wird, so wurde und wird dort doch täglich unter Hunderttausenden das Interesse für diese Kenntnisse, für die Bedeutung nach Ursache und Wirkung, für den Zweck der technischen Methoden und Systeme erweckt.

Wer etwa heute, als Laie in Technik und Industrie, ein großes modernes Eisenwerk durchwandert hat, vom Grubenbetrieb mit Schwebebahnen oder elektrisch bewegten Förderungsvorrichtungen, zu den gewaltigen Hochöfen, durch die Räume der Riesenmaschinen für die Gebläse, durch die Hallen, wo in weißglutausfauchenden Konvertoren der Stahl gekocht wird und durch die Walzwerke, wo rotglühende Stahlblöcke durch das Gebiß der zyklopischen Räder wie Wachs zu Schienen, Trägern und Stangen gezogen werden, steht sicher unter dem Eindruck eines großen Erlebens, das ihn gewiß nicht ärmer entläßt als etwa das tiefe Buch eines Denkers oder die Anschauung eines Wunderwerks organischen Lebens in einer ihm fremden, tropischen Natur. Auch eine Fülle künstlerischer Impressionen von oft erschütternder Gewalt wird er empfangen. Und von jedem ähnlichen Werke großer, durch Menschengeist systematisierter Naturkraft, wie solche die moderne Industrie zu Tausenden

geschaffen hat, strömt wieder in Hunderttausende eine gar nicht hoch genug einzuschätzende Bereicherung an Lebenswerten: an anschaulich gewordener Erkenntnis, an Einsicht in die Gesetzmäßigkeit des Lebensprozesses, die bei nur einigermaßen Empfänglichen rückwirken muß auf ihr allgemeines passives und aktives Verhalten der Welt, der Natur, dem sozialen Organismus gegenüber.

Auch die enorme Entwicklung des Handels, des Geld- und Bankwesens, in ethischer Hinsicht vielleicht am meisten schädlich für die Volksseele, hat doch der Regsamkeit und Empfindsamkeit der auf diesen Gebieten Tätigen nicht minder entschiedenen Zuwachs gebracht. Hier sind die volkswirtschaftlichen Probleme aus Theorien zu Tatsachen von höchster Bedeutung geworden, die scharf ins Auge gefaßt, als Motive des Handelns und Wagens mit weitester Umsicht abgeschätzt werden wollen. Auch hier wurde eine universelle Bildung, aber auch universelles Interesse für jeden unentbehrlich, der über die unqualifizierte Arbeit des Subalternen hinaus wollte; auch hier wurde unter den vielen Tausenden dieser Berufe mindestens die vertiefte Teilnahme für den komplizierten Lebensprozeß und das Verständnis für die sozialen Entwicklungsvorgänge gefördert.

* * *

Auch in jegliche Richtung der Phantasietätigkeit und der Empfänglichkeit der Phantasie drängte sich so, infolge der unendlich gesteigerten Regsamkeit und ihrer Verknüpfung mit den als schreienden Forderungen auftretenden Bedingungen der Zivilisation, das wiedererwachte ethische Gewissen der jungen Generation. Hatte der Einfluß der Entwicklungstheorie, seit dem Erscheinen der ‚Entstehung der Arten', 1859, und in noch stärkerem Grade seit dem anderen grundlegenden Werke Darwins, der ‚Abstammung des Menschen', 1871, immer nachdrücklicher jeden Rest von transzendentalen Überzeugungen verdrängt, so erwachte nun das Bedürfnis, dem Menschen wieder ein Ziel der sittlichen Vollendung zu suchen, das, selbst vielleicht nur vorgeahnt, die Regelung der Entwicklung doch bestimmen könnte. Hier fehlte aber, von Wagners Reformkunst, die eine Kulturphase für sich darstellt, immer abgesehen, jeder stärkere Einfluß künstlerischer Art auf heimischem Boden. Wie weit in ihrer germanischen Eigenart die Geisteswelt Henrik Ibsens, deren Einfluß in den siebziger Jahren begann, etwa diesem Bedürfnis entgegenkam, wird bei der Betrachtung des Dramas dieser Periode näher zu prüfen sein. Geschah hier wirklich eine Befruchtung auf die Kräfteäußerungen der Zeit, so muß man doch auch auf die hohnvolle Abweisung hinweisen, die alle Parteien des Opportunismus diesem Werk durch Jahrzehnte entgegensetzten. Hier, bei Ibsen, stieß der „Revers des Darwinismus", die Idee des sozialen Altruismus, das Bestreben, der Frau in ihrem fast jeglicher Menschenaufgabe übergeordneten Mutterberuf eine weitgehende sittliche Freiheit aber auch eine gleich starke

sittliche Verantwortung einzuräumen, auf fast noch blindere Abneigung, als sie die rein physiologische Entwicklungsethik der Darwin-Schule hervorgerufen hatte.

So griffen die Jüngstdeutschen, als sie aus der Verstreuung sich endlich zu der unvermeidlichen „Schule“ zusammenscharten, der Mehrzahl nach und mit Vorliebe nur die negativen Seiten der ethischen Wortführer der neuen Zeit, wie Ibsen und Tolstoi, auf. Und wieder einmal, wie so oft, wurde das Aufgebot frischer Kräfte im wesentlichen von der gallisch-romanischen Literatur zu deren Zielen fortgerissen, die damals ganz auf der Bahn des naturalistischen Positivismus lagen. Es ist bezeichnend, daß die deutsche naturalistische Schule sich fast ausschließlich unter den Fahnen Emile Zolas sammelte, also gerade jener extremen Spitze einer Kunstentwicklung zuneigte, die in Frankreich selbst das gediegene und immer an die besonderen Fähigkeiten der Rasse gebundene Bestreben, wie es von Balzac ab die Flaubert, Gautier, Goncourt in glänzenden Leistungen dargelegt hatten: zu einem reinen und durch die größte Exaktheit vertieften literarischen Ausdruck des Jahrhundertgeistes zu gelangen — wieder ad absurdum umbog.

Den Zusammenschluß der vorher als „individualistisch“ gekennzeichneten jungen und oppositionellen Kräfte zu einer Schule, deren Hauptgruppen sich in Berlin und in München sammelten, kann man vom Jahre 1885 datieren. Und während der zehn Jahre seiner Wirksamkeit fiel diesem Naturalismus die zu allen ähnlichen Wendepunkten der Entwicklung eigentlich typische Aufgabe zu, die Frühlingsstürme nun einmal zu erfüllen haben: das welke, in einem langen Winter verfaulte Laub fortzufegen aus dem Walde, damit neuen Keimen Luft und Licht werde. Konnte die latent empfundene Kraft des Naturalismus zur bestimmten Anschauung der Form eines möglichen Entwicklungszieles, fürs Leben wie für die Kunst, nicht gelangen, so ist ihm doch zuzuerkennen, daß es ihm nicht an Ethos fehlte: und zwar sah er dieses in der rücksichtslosen Wahrhaftigkeit. Und seine Logik, daß dem Aufbauen das Einreißen vorausgehen müsse, läßt sich nicht wohl bestreiten. Den überall in die Enge und in die Zweifel getriebenen Geist beherrschte zunächst ein wahrer Abscheu vor allen Deduktionen, vor allen Schlüssen und sogenannten Ideen, die, aus dem Leben sich ergebend, in der Kunst ausgesprochen werden könnten. Nach der durch seine französischen Vorbilder ausgegebenen Losung wollte auch der deutsche Naturalismus zunächst nichts weiter, als Protokoll führen über die Vorgänge in Natur, Gesellschaft und Geschichte, über das Tatsächliche. Er bekannte sich, einerseits von dem herrschenden Illusionismus angeekelt, anderseits aus Mangel einer nicht zu formulierenden ethischen Spitze des gegenwärtigen Geisteszustands, nach Zolas Ausdruck, als „ein Kind der bejahenden materialistischen Philosophie zu Ende des Jahrhunderts“ und verschmähte, auch hier wieder Zola glaubend, zunächst allen Symbolismus, „diese

letzte Zuckung des sterbenden Ideals, das sich nicht erdrosseln lassen kann, ohne sich zu verteidigen".

Die Irrtümer eines solchen Vorgehens lagen vor deren Begehen dem Einsichtigen schon eben so klar zutage wie jetzt, nach vollbrachten Taten und nach ausgespielter Rolle. Eine Kunst, die tatsächlich nur Protokoll führt über die in dem gedehnten Prozeß des Lebens sich äußernden Kräfte, die nicht zu der geistigen Freiheit sich ermannt, das „verdrießliche Durcheinanderklingen der unharmonischen Menge" der Erscheinungen in Rhythmus aufzulösen und ihr ein Ethos gegenüberzustellen, bleibt immer selbst im Chaos stecken. Als gewissermaßen statistisches Ergebnis betont sie ein Überwiegen des Schädlichen, Hemmenden, Häßlichen, Unfruchtbaren als den Charakter des Lebens, als die neue Ansicht vom Leben selbst. So begnügt sie sich, das, was sie in keiner höheren Ordnung aufweisen kann, seiner Intensität noch ausdrucksvoll zu schildern. Und hier, in dieser letzten Fähigkeit, war auch unserem Naturalismus allerdings vergönnt, unzweifelhafte neue Werte der Ausdrucksfähigkeit im Kunstmittel zu schaffen.

Seinen Hauptmißgriff aber tat er wohl in der Folgerung, daß der Determinismus auch die in allem Ethisch-Künstlerischen so wesentliche Macht des Illusionismus — hier also des allgemein menschlichen Illusionismus, der Fähigkeit zur Illusion — vernichten könne. Tatsächlich aber spielt das Leben seine Prozesse immer nach den gleichen Regeln und vermöge der gleichen Kräfte ab: der „Schein der Willensfreiheit" bleibt eine psychologische Tatsache, die durch die philosophische Erkenntnis nicht aus dem Apparat der Seele ausgeschaltet wird, ist eine mit dem Willen, also mit jeglichem Lebenstrieb selbst, untrennbar verknüpfte Kraft, ist immer auch das für andere allein sichtbare Motiv in allem menschlichen Handeln. Indem der Naturalismus seine wissenschaftliche Erkenntnis an Stelle der Anschauung setzte, geriet er dahin, den Wert alles solchen äußerlich sichtbaren Handelns gering und als der künstlerischen Darstellung unwert zu schätzen. Er bevorzugte darum die fertigen aber doch immer nur vermöge des illusionären Handelns möglich gewordenen Zustände, die er nun auf ihre wirkliche Beschaffenheit hin analysierte. Er zerlegte und kritisierte das Handeln; und wo er wirklich aufbaute, bevorzugte er die Registrierung der einzelnen Vorstellungen und Eindrücke, wie sie sich etwa dem Pathologen aufdrängen oder wie sie der kinematographische Apparat registriert und wiedergibt.

Damit zerstörte er eine wichtige psychische Form im Kunstwerk, die an sich schon das Ergebnis einer wählenden Tätigkeit unseres Bewußtseins ist, das vermöge seiner illusorischen Kraft über die unfertigen, unbefriedigenden, meist auch Unlust erregenden Zwischenstufen wegspringt, weil es immer von der Zielstrebigkeit geleitet wird, die nach Glück und Befriedigung hindrängt. Die Leidenschaften jeglicher Art und Stärke, ohne die namentlich das Drama nicht

leben kann, sind es, die hier leiten. Es wird wohl kein Zweifel darüber herrschen, daß Shakespeare schon der größte und strengste dichterische Verkünder der Willensunfreiheit gewesen ist: die aus dem unverwüstlichen Illusionismus geborene Leidenschaft aber war eben sein so schwer erreichbares Kunstmittel, den Determinismus zur tragischen Erkenntnis zu bringen. Der moderne Naturalismus ersetzte die Leidenschaft mit Vorliebe durch Erregungen beim analytischen Zergliedern und fand seinen Stolz darin, das rein physisch darzustellen, was die Natur, selbst schon künstlerisch verfahrend, im symbolischen Gewand psychischer Täuschungen uns ins Bewußtsein treten läßt. Er wollte eine höhere Wahrheit und verirrte sich in eine niedrigere.

Am empfindlichsten sprach sich das aus in der Behandlung des Erotischen, das der Naturalismus häufigst allen Illusionismus entkleidete, so daß es sich oft nur in seinem nackten Charakter als Brunst zeigte. Als wenn die Hüllen, die die Menschheit sich in einer mehrtausendjährigen Entwicklung um dieses Triebmysterium gewebt hat, nicht auch wirkliche psychische Formen wären, die als erhöhte Kräfte sich in die Reihe aller echten Entwicklungsresultate stellen und die der Empfindung als volle subjektive Wahrheit gelten. Will man alle Begriffe von Sittlichkeit durchaus nur als Ergebnisse des biologisch-soziologischen Entwicklungsprozesses begreifen, muß man sie sogar so begreifen, so liegt doch kein zwingender Grund vor, den aus den immanenten Möglichkeiten entsprungenen sittlichen Anschauungen eine geringere Bedeutung beizumessen. Der Naturalismus aber verwechselte gar zu gern immanent mit transzendent; und so galt ihm alles, was der Menschheit aus dieser niezuerschöpfenden Quelle zugeströmt ist, als Entwicklungsunrat, der weggeräumt werden sollte.

Glaubte er, daß nur ein metaphysischer Aberglaube zu den erhöhten Formen, wie sie sich namentlich in den Künsten offenbaren, geführt habe, so mußte er folgegerecht auch diesen Formen den Krieg machen. Er wollte nicht einsehen, was doch gerade die Wissenschaft auf dem besten Wege war, fast unwiderleglich nachzuweisen: daß der Trieb zur Kunstform im angeborenen psychophysiologischen Vermögen des Menschen vorbedingt ist, daß auch die höchstverfeinerte Form des komplizierten Kunstwerks immer nur festgehaltene Ausdrucksbewegung der menschlichen Psyche ist und von außen nichts zu entlehnen braucht. Der Naturalismus wollte die reine Natur geben und gab gerade die durch die ihm so verhaßte Konvention entstellte und verkümmerte Natur.

Die nähere Betrachtung der Folgen dieses Krieges gegen die Form fällt hauptsächlich dem Kapitel dieses Buchs über die Schauspielkunst zu; hier hat er nachhaltig gewirkt, während schon jetzt vorweggenommen werden darf, daß er aufbauend im wesentlichen Stück der Theaterkultur, im Drama, nur Ohnmacht verriet. Stark war er eigentlich nur auf den Gebieten der bildenden Künste und in der Literatur, namentlich im Roman, der sich als das Feld

seiner erfolgreichsten Betätigung erwies. Hier fand er die Kunstform, die seinen Absichten keinen inneren Widerspruch entgegensetzte.

Den Hauptzug seiner Weltanschauung beherrschte die einsichtsvolle Bescheidung zur Skepsis und die Neigung, das Leben als Tragikomödie zu begreifen. Hier arbeitete seine kritische Analyse ganz im Einklang mit dem fortschreitenden Gedanken der Zeit: den Eklektizismus auf allen, namentlich aber auf den künstlerischen Gebieten zu erschüttern und auszuschalten. Schaffend brachte er einen schätzenswerten Zuwachs in der vertieften Darstellung innerlicher Zustände, die er auf die reine psycho-physiologische Formel stellte, wodurch eine Erweiterung der ästhetischen Empfänglichkeit überhaupt herbeigeführt wurde. Er weckte das Mißtrauen gegen das synthetische Verfahren der Dichtung nach Voraussetzungen einseitiger oder dogmatischer Weltanschauungen und schärfte selbst dadurch, daß er die höhere aber oft hohlgewordene Form zerstörte, den Sinn für eine sachgemäße Behandlung der Form an sich. Er bannte das trivial gewordene Sprachbild, das, wenn auch noch so vornehmen Ursprungs dichterischer Empfindung, immer wieder und ganz schablonengemäß angewendet, selbst den neuen Gedankeninhalt in einer altmodischen Uniform erscheinen ließ und so die Fortentwicklung der Sprache hemmte. Er führte einen heilsamen, weil unvermeidlichen Krieg gegen den retrospektiven Formalismus, der seit Winckelmanns Tagen und dann in weiterer Anlehnung an die von der Romantik neugeschaffenen mittelalterlichen und fremdländischen Muster das Jahrhundert beherrscht oder doch durch das Gewicht der großen Autoritäten solche Herrschaft sich angemaßt hatte. Und nach dem Kampfe zeigte sich, daß wirklich nur der Gegner auf der Strecke geblieben war, der seine Niederlage verdiente. Nie aber gelang es ihm, „geprägte Form, die lebend sich entwickelt“ hatte, aus der Welt fortzudekretieren, nie, das Bedürfnis nach Form selbst zu ertöten. Es ging dem Naturalismus wie es beim Topfschlagen zu gehen pflegt: die alten Schüsseln brechen in Scherben aber das Huhn flattert davon.

* * *

Die reaktionären und die idealistischen Gegenbewegungen, die die Anarchie des Naturalismus brechen sollten, bezeichnen die letzte Wendung des Zeitgeistes im abgelaufenen Jahrhundert. Das „unsinnige, gewaltsame Herz“, das, nach Jean Paul, durchaus für etwas Ewiges, Göttliches schlagen will, suchte sich aus der polypenhaften Umarmung dieser Richtung freizumachen. Im seltsamsten Kontrast zu den wirklich herrschenden Lebensformen einer durchaus materiell gerichteten Staaten- und Gesellschaftsbildung regte sich und regt sich ein Renaissancebedürfnis, das freilich in seinen einzelnen Strebungen der ideellen Bedeutung und der Gediegenheit nach sehr ungleichwertig und problematisch erscheint. In seinen trüben Erscheinungen kann es wohl an die Symptome der Gegenreformation mahnen, die dereinst der großen Renaissance den Lebens-

atem abschnürte. Das wuchernde Wachstum auf vielen Gebieten der Künste, durch die ungemein gesteigerte Regsamkeit und Empfindsamkeit begünstigt, hatte, in seiner Verquickung namentlich mit den naturalistischen Tendenzen, die für die Erhaltung ihrer Kultur Besorgten mählich auf allen Linien zur Abwehr aufgestört. Wo diese reaktionären Bewegungen greifbare Gestalt annahmen, wie in den verschiedenen Anläufen, durch die Gesetzgebung auf die sittliche Bedeutsamkeit der künstlerischen und literarischen Produktion einzuwirken, zeigte sich immer, daß die Kultur, die man als Grundlage des staatlichen und kirchlichen Besitzstandes erhalten zu müssen meinte, eine Fortentwicklung im Sinne der veränderten und mehr noch der erstrebten neuen Weltanschauung durchaus ablehnte. Namentlich der Orthodoxismus, der katholische wie der protestantische, spielte bei all diesen Auseinandersetzungen die immer gleiche Rolle, ob er, wie schon 1869 bei der Eingabe des Zentralausschusses der Inneren Mission darüber Klage zu führen hatte, „daß es in den Theatern bereits etwas Alltägliches geworden sei, die Interessen der Sittlichkeit gegen die der pikanten Unterhaltung verschwinden zu sehen, und keine Seltenheit mehr, die Heiligtümer der Sittlichkeit wie der Religion verhöhnt zu sehen", — oder ob, wie bei den Beratungen des Schulgesetzes, der Lex Heinze, der Umsturzvorlage u. a. die haßerfüllte Kunstfeindlichkeit der Römlinge unverhüllt zutage trat. Es zeigte sich bei all diesen Gelegenheiten nur immer aufs deutlichste, daß, wie zu keiner Zeit je zuvor, ein tiefer Bruch herrschte zwischen den Sittlichkeitsbegriffen der offiziellen Mächte und der endlich wieder mehr als je sich regenden sittlichen Produktivität, die doch unverkennbar auf vielen künstlerischen Gebieten, zunächst wenigstens, einen Ernst an den Tag legte, den man in der ganzen Periode des Epigonismus kaum bei einzelnen starken Persönlichkeiten angetroffen hatte. Darum konnte auch jetzt wieder keine Hoffnung erstarken, die rege gewordenen Kräfte etwa ins Strombett der staatlichen Entwicklung einmünden zu sehen.

Nicht zu verkennen aber waren die Anzeichen einer Wiedergeburtsbewegung auf den privaten Gebieten. Ehe noch Friedrich Nietzsche seinen intensiven Einfluß auf eine zahlreiche Elite geistiger Kräfte — und freilich beklagenswerterweise auch den verwirrenden auf einen noch viel größeren Schwarm haltloser Mittelmäßigkeiten — ausübte, brachte die Zeit doch Zeichen, daß mindestens das Bedürfnis nach einem gesunden Einklang zwischen Zivilisation und Kultur in breite Schichten gedrungen war. Eine der verblüffendsten Wirkungen war dem Buch des Dresdners Langbehn ‚Rembrandt als Erzieher' beschieden, von dem in kürzester Frist über 40000 Exemplare verkauft wurden. Hierin bekundete sich zweifellos eine Zunahme kultureller Regsamkeit, wie sie kaum je vorher hatte beobachtet werden können, denn keine der bedeutungsvollen Schriften eines Feuerbach, eines Strauß, hatte jemals eine solche Verbreitung gefunden. Der Aufruf des Buchs zur inneren nationalen Kultur, zu einer künstlerischen Erfassung des Lebens zündete zunächst doch mächtig, wenn auch der aufflammenden

Begeisterung keine Taten folgen wollten. Breiteren Erfolg noch hatte die von Moritz von Egidy ins Leben gerufene Bewegung zur Verbreitung neuer sittlicher Lebensauffassungen. Dank der Propagandaschrift ‚Ernste Gedanken‘, die in einer halben Million Exemplaren verstreut wurde, zeigte es sich, daß diese Aufgabe lockte; vielleicht gerade deshalb, weil in ihr ein modernisierter Rationalismus die Ziele nicht allzuweit steckte und die Aufgabe in dehnbaren Grenzen darstellte. Mit seinem „Sozialen Programm der evangelischen Kirche“ eröffnete dann der Pfarrer Friedrich Naumann eine Bahn, ähnlichen Zielen entgegenzuarbeiten, die er noch nachdrücklich durch seine ‚Briefe an reiche Leute‘ ins Licht rückte.

Alles dies geschah um das Jahr 1890 herum; und da zur nämlichen Zeit das Sozialistengesetz zu Ende ging, empfing mannigfacher idealer Glaube den Anstoß, die bürgerlichen Parteien könnten nun, nach der Zucht- und Leidenszeit der Sozialdemokratie, mithelfen, deren Umsturzgedanken in solche praktischer und vornehmlich kultureller Sozialreform umzubilden. Ein anderer Pfarrer, Paul Göhre, legte damals sein Amt nieder und wurde Fabrikarbeiter, die Psyche und das Bedürfnis des Proletariats besser verstehen zu lernen. Endlich bestärkten 1890 auch die Februarerlasse des Kaisers, sowie die an diese sich anreihende Internationale Arbeiterschutzkonferenz den Glauben, der sozialen Frage eine Basis der gemeinsamen Verständigung schaffen zu können.

Von der sozialistisch-altruistischen Färbung dieser Bestrebungen abgesehen, möchte man eine gemeinsame Hinneigung zum monistischen Bekenntnis in der Weltanschauung, namentlich in den ethischen Bewegungen, konstatieren und ein Zeugnis darin sehen, wie mächtig die durch die Entwicklungslehre getragene Naturerkenntnis zu wirken anfing. Die anthropozentrische Überschätzung schien endgültig im Absterben und auf den Begriff einer in Ewigkeit sich vollziehenden Entwicklung eine befriedigende und doch wieder metaphysische Synthese sich gründen zu wollen. Ein Lebensziel schien sich aufzuhellen, auf das gerade die dichterischen Verkünder der dogmenlosen freien Welt- und Naturanschauung frühe schon hingewiesen hatten: jetzt vielleicht im stärksten Maße fing das Verständnis für Goethe an in breitere Kreise zu dringen. Und auch in der Dichtung der Gegenwart setzte sich ein monistisches Bekenntnis immer nachdrücklicher durch; der Naturalismus hatte durch die Kämpfe, die er um „Schön und Häßlich“ entfesselt hatte, dem Verständnis vorgearbeitet, diese Gegensätze ästhetisch und ethisch anders zu bewerten, in ihnen gesunde oder kranke, fördernde oder hemmende Erscheinungsformen, labile Äußerungen des Lebensprozesses, die notwendig mit diesem verknüpft und darum nicht auszuscheiden sind, zu sehen und sie der früher vorwiegenden moralischen Beurteilung zu entziehen.

Ungefähr gleichzeitig mit den erwähnten Anzeichen fing der vielbedeutsame Inhalt der Schriften von Friedrich Nietzsche an sich auszubreiten. Bereits aus seiner Bahn gerissen und zerstoben in der Nacht seines Lebenshimmels,

ergoß dieses Gestirn jetzt erst sein blendendes Licht in die Dämmerung der Zeit. Vielen wollte es ein Komet dünken, der, um ein anderes Sonnenzentrum kreisend, die Bahnen des unsrigen nur verwirrend durchkreuze und von dessen Zentrum uns abzudrängen drohe. Ein Prophet schien er und ein Richter, der alles verdammte, was in Schwäche gelebt ward und alles heilig sprach, was in Stärke leben wollte. Ein Ethiker, der dem Einzelnen die Kräfte stählte, sich an Gottes Stelle zu setzen, und der das ganze Geschlecht doch in die Tiefe verwies ewiger Blindheit und Knechtschaft. Einer, der nicht mit einem Pulsschlag des Gewissens der Zeit fühlte, der allen Altruismus als Krankheit verdächtigte und der doch die Gewissen freizumachen versprach von jahrtausendlangem Druck. Der endlich Erfüllung lehrte — statt Erlösung.

Bis auf den letzten Punkt sprach jedoch aus allen diesen Wertungen manch gründiges Mißverständnis: das Feuer Nietzsche sollte zu keinerlei Heerdflamme taugen; so wenig Faust die Vorschrift Goethes ist, wie das Leben von allen gelebt werden soll, so wenig es von allen so gelebt werden kann, so wenig wollte Nietzsche jedem Deutschen vorschreiben, ein Übermensch zu werden, — noch weniger den Übermenschen zu spielen. Ein Dichter sprach, der in einer symbolischen Vision vom Menschen, aus einer kreißenden und sicherlich pathologisch beeinflußten Phantasie geboren und genährt am subjektivsten Schmerz einer dantesken Empfindsamkeit über das entstellte Menschheitsbild der Wirklichkeit, seine eigene Seele enthüllte. Ein Denker, dem das Phänomen Leben nur unter dem Gesichtspunkt des Kunstwerks noch preiswürdig erschien. Endlich aber doch auch ein Richter, der nicht nur die Sünde sondern das Gesetz selber, nach dem sie Sünde heißt, vor sein prüfendes Gewissen zog. Allerdings ein voreingenommener Richter, der im heiligen Zorn seiner Parteinahme für das individuelle Gewissen, für die unendliche innere Anlage, aller notgeborenen, aber doch nicht minder aus einem ursprünglichen Instinkt gewordenen sozialen Moral das Brandmal des Verbrechens aufdrückte. In erschreckenderer und doch auch zwingenderer Weise war der tragische Charakter des Lebens, wie er im Geschick der Menschheit sich spiegelt, vorher wohl nie enthüllt worden. Aber das Feuer einer eben doch ganz subjektiven Leidenschaft riß den Tragöden Nietzsche fort, sich mit dem tragischen Helden selbst zu identifizieren. So strömte er in einer breiten, von objektiver Erkenntnis blitzartig durchzuckten Lyrik seine Seele aus. Nur, daß diese heroische Dithyramben nicht in der gewohnten pessimistischen Klage ausklangen über den Unwert des Lebens, daß sie statt der Selbstaufgabe, die alle christlich gefärbte Moral verlangte, statt aller Nirwânasehnsucht die Bejahung des Lebens setzten, zu feurigen Hymnen sich erhoben an die Zukunft, an die Entwicklungsmöglichkeit des Menschen in einer ewigen Wiederkunft des Lebensprozesses. Ausdrücklich genug für alle, die besser hören wollten, sagte Nietzsche von seinem Zarathustra: **incipit tragoedia!** Nicht eines nur, eine ganze Reihe tragischer Probleme

deckte er dem Menschen unserer Zeit in dieser Dichtung auf; oder vielmehr: er zeigte das eine typische tragische Grundproblem des Lebens in der Fülle der Beleuchtungen, die durch die Erkenntnisresultate der Jahrhunderte geschaffen worden waren. Wie er von der künstlerischen Erfassung der Welt ausgegangen war in seiner ersten Schrift ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik', so wies alles Weitere, Ausblicke auf ein fruchtbarstes Feld der Gestaltung eröffnend, zunächst ganz ausgesprochen auf neue Wege der künstlerischen Kultur, in die für ihn die des Denkers eingeschlossen war, und nicht auf eine rationell-praktische Gestaltung des allgemeinen Lebens, für deren Erfüllung in seinem Sinn er das Ziel unendlich fern gerückt wußte.

So lag es in den vielfach disparaten Wirkungen, die von dem meist in Aphorismen gehüllten Werk ausgingen, begründet, daß die erwähnten Mißverständnisse fruchtbarer wucherten als die wertvollen Anregungen des seherisch-künstlerischen Geistes. Und es war nur natürlich, daß sie, von der immer bereiten Geschicklichkeit aufgegriffen, manche Travestie veranlaßten. Aber zweifellos läßt sich auch konstatieren, daß Nietzsches Einfluß auf das künstlerische Schaffensgebiet ein nachdrücklicher war und ist, der immer noch wächst und in der Weltauslegung des Kunstwerkes sich seitdem häufig ausspricht.

Daneben aber reckte sich der unaustilgbar scheinende und nun so ganz „unzeitgemäß" mit einer nie erlebten Heftigkeit von Nietzsche wieder aufgeworfene Widerspruch zwischen dem Individualismus und dem altruistisch-sozialen Gemeingeist der Zeit empor. Der war es, der dem Zerbrecher der alten Tafeln ungemessenen Haß und kritische Feindschaft zuzog, der auch seine besten Wirkungen mannigfach paralysierte. Auch kann nicht verhüllt werden, daß, im Gegensatz zu dem auf weiteste Entwicklungsbahnen hindeutenden Ethos dieses Dichterphilosophen, die von den altruistischen Pflichten entbindenden Aufforderungen zu schrankenlos scheinendem Individualismus eine weit um sich greifende Verwirrung der Geister verursachte. So gesellte sich in den Künsten den aufstrebenden wahrhaftigen Kräften alsbald auch eine überwuchernde Libertinage der rückgratlosen Talente und der immer skrupellosen Profitsucher in den Niederungen des kulturellen Lebens. Auf der Seite der Ehrlichen suchte man aus dem nun wiederum brennend fühlbar gewordenen Zwiespalt der Weltanschauung in Idee und Praxis den Ausweg durch die Tore des Mystizismus, hinaus auf die Gefilde einer traumhaft belebten, von transzendentalen Sensationen durchzitterten Welt. Diesen Weg zeigten namentlich Maeterlinck und seine flämischen Genossen sowie eine jüngere Generation französischer Poeten, denen eine Nachfolge in Deutschland in den Neuromantikern erwuchs. Im anderen Lager verzichtete man spekulativ, oder aus unfreiwilliger Schwäche, auf jeden doch aussichtslos erscheinenden Willen zur Konzentration und hielt sich daran, den Bedürfnissen der geweckten und weitverbreiteten „Reizsamkeit", denen man durch Anleihen bei Nietzsche ein ethisches Mäntelchen umhängen

konnte, schnell fertige Befriedigung zu schaffen: hier sollte das Überbrettl die letzte Station der Entwicklung werden, nachdem einerseits der Esoterismus der Pariser Artisten in den Kabaretts am Mont-Martre dafür das Muster gegeben, anderseits im nun imperialistischen Deutschland die Varietékunst aller Art erfolgreich weite Gebiete der theatralischen Kultur an sich gerissen hatte.

In den letzten beiden Kapiteln dieses Buches wird zu betrachten sein, in welchen Erscheinungen von dauernder oder doch versprechender Bedeutung sich dieser vielgestaltige und vielbewegte Geist des letzten Jahrhundertdrittels auf den Gebieten der theatralischen Kultur verkörpert hat. Zuvor aber ist nun jenes Kunstwerk zu würdigen, das auf der Grenzscheide der zwei wichtigsten Perioden des Jahrhunderts in Wirkung trat, worin die mächtige Tat eines Einzelnen eine lange Entwicklungsreihe künstlerischer Kräfte zusammengefaßt und abgeschlossen hat: einmal in der Kunstform der Oper als Musikdrama; dann aber in dem Werk von Bayreuth, das dem nach Erfüllung ringenden dramaturgischen Ideal, wie es in der klassischen Literaturepoche erfaßt worden war, den einstweilen tatmächtigsten Ausdruck schuf.

XIV.

Die Oper und Richard Wagner.

Die Entwicklung der Oper und deren Schicksale während des Jahrhunderts auf der Bühne erscheinen in dieser Darstellung unbillig vernachlässigt. Nicht aus inneren Gründen: der Standpunkt der älteren Dramaturgie, der nur das literarische Drama und die eigentliche Schauspielkunst als seine Gegenstände betrachtet, wird nicht geteilt. Als Erscheinung der sozialen Kultur spielt die Oper dadurch, daß sie in jenem künstlerischen Mutterboden wurzelt, der als der volkstümlichste anerkannt werden muß: in der Musik — sogar die wichtigste Rolle im Theater der Neuzeit. Daß auch ihr eine ernste Aufgabe und ein vorgerücktes hohes ästhetisches Ziel zuerkannt wird, ist wohl aus den zahlreichen verstreuten Hinweisen auf Richard Wagners Kunstwerk und sein Ideal einer Bühnenkultur mit aller Deutlichkeit hervorgegangen. Aus technischen Gründen der Darstellung jedoch erschien es vorteilhafter, nicht jeder einzelnen der betrachteten Perioden gewissermaßen einen Anhang zuzufügen, der die Etappen der Opernkunst verzeichnet hätte. Es ist eben doch nicht zu übersehen, daß nach Inhalt und Form, nach Stil und Technik, bis zu dem wichtigen, durch Richard Wagner bezeichneten Wendepunkt, diese Entwicklung in noch viel konventionellerer Weise verlief, sich noch weit entschiedener dem Charakter einer Vergnügungs- und Luxuskunst näherte als das um die Sozial-Ethik wenigstens sich mühende Schauspiel-Theater.

Ein weiteres Mißverständnis für die Wertung, die der Oper hier zuteil wurde, könnte sich aus den mannigfach laut gewordenen Klagen ergeben über die Zusammenlegung von Oper und Schauspiel auf unseren modernen Bühnen. Hier sollte in erster Linie der wirtschaftliche Notstand dargelegt werden, der für das Theater mit seiner Kulturaufgabe, aus dieser Zusammenlegung entsprang, da der unvergleichlich höhere Aufwand für die Oper dem Drama fast überall nur ein Parasitendasein erlaubte. Ferner aber die doch nun einmal geschichtliche Tatsache der immer schroffer zutage tretenden Disparität der Stile in den beiden Kunstarten. Nachdem beide Gattungen des Dramas schließlich nach durchaus getrennten Zielen hin selbständig geworden waren, standen sie unverkennbar einander mehr oder weniger feindselig gegenüber: selten, daß das Gedeihen

der einen nicht den Mangel der anderen zur Voraussetzung hatte. Und bei der Bevorzugung der Oper durch die tonangebende Gesellschaft, geriet das Schauspiel, — das Drama — dabei fast stets in Nachteil.

Zu den auseinanderstrebenden Tendenzen unserer Theaterkultur, die, wie wir gesehen haben, nur in einigen Ausnahmefällen eine glückliche und innige Berührung von Theorie und Praxis möglich machten, kommt bei der Oper noch die selbständige Entwicklung der Musik als wichtigster Umstand in Betracht. Und zwar berechtigterweise als ein so mächtiger und künstlerisch wertvoller, daß er das Schwergewicht überhaupt vollständig verschieben mußte. Die im Dramatischen gipfelnde Aufgabe der Schaubühne kam darüber zeitweise ganz in Vergessenheit. Theater und Drama verloren, unter dem Druck dieser ihre eigenen Ziele verfolgenden Kunst, ihre Bedeutung als Zweck: die Schaubühne wurde Mittel, Medium, für eine wenn schon nicht wesensfremde, so doch aus den Gesamtkunstanlagen isolierte und spezialisierte Form, die darzustellen das Theater sich sogar überwiegend untauglich erwies. So lange dieses Verhältnis bestand, ist das Produkt, das beide Künste, Drama und Musik, in der Zusammenkoppelung ergaben, nur als ein Nebenprodukt anzusehen, dem kulturbildende Kraft fehlte, weil es weder das Drama, noch die Musik, noch endlich die Schauspielkunst mit fruchtbaren Werten bereicherte. Vollends bei der Überordnung der selbständig gewordenen Musik ergab die Zusammenschweißung beider Kunstarten fast nur negative Erscheinungen, Hemmungen in der ohnehin so stockenden Entwicklung unserer Theaterkultur.

Diese Umstände berechtigten zu der eingeschlagenen Methode: erst hier in aller Kürze die Summe der Anläufe und der Verfehlungen zu ziehen und zu registrieren. Denn als unser Theater eine eigene Aufgabe zu verwirklichen anfing, war das Mißverhältnis schon offenbar und auch der Wunsch schon lebendig, die aus dem harmonischen Bund der im Drama sich offenbarenden künstlerischen Kräfte zu eigenem und eigenwilligen Dasein ausgeschiedene Musik wieder dem höheren Zweck einzuordnen. Es hat nie in der Absicht unserer nationalen Erwecker des Dramas gelegen, dieses einem nur logisch-rhetorischen Charakter verfallen zu sehen oder den Zwiespalt beider Gattungen zu erweitern. Im Gegenteil: Lessing schon wies auf das Zusammenwirken aller Künste im Drama hin; Schiller hat den Gedanken klar vorgedacht, dem Nietzsche in seiner ersten Schrift ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘ zur glänzenden Rechtfertigung des Wagnerschen Kunstwerks die hochfliegende Vollendung gab. Am 29. Dezember 1797 schrieb er an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der

Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen". Wie eng Goethe mit dem deutschen Singspiel verknüpft war, braucht nicht hervorgehoben zu werden; er wendete am Weimarischen Theater der Oper eine stets intensive Pflege zu. Aber wir sahen auch, daß seine Vorliebe, die Musik in den Dienst des Dramas zu stellen, ihn zeitweise auf die Irrwege lockte, die eben jene oben berührte Disparität der Gattungen beförderten. Es sei da nur an die verfehlten Versuche mit Shakespeares Romeo erinnert. So richtig er Gluck einschätzte, ging Goethe in der Praxis doch immer wieder hinter Gluck zurück. Daß es sich aber um ein strenges und konsequentes Weiterentwickeln der von Gluck geschaffenen Grundlagen handelte, das hatte Herder schon in aller wünschenswerten Klarheit ausgesprochen: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der diesen ganzen Trödlerkram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind". Auch hier aber übersahen die Erzieher unseres Theaters, daß die empirischen Bildungen schon eine grundzügige Trennung der Kunstanlagen bewirkt hatten, daß das geschichtlich Gewordene eine zähe Lebenskraft bewies. Der kommende Mann, den Herder wünschte und voraussah, sollte eine Herkulesarbeit auf sich nehmen müssen, die nicht wenig an die im Stalle des Augias vollbrachte gemahnte.

* * *

Wir dürfen annehmen, daß die Musik sich ziemlich spät erst aus der ursprünglichen Gesamtkunstübung der Pantomime, des dramatischen Spiels, abgesondert und selbständig gemacht hat. Wenigstens sehen wir gerade die Musik durch lange Kulturperioden in engster, untrennbarer Verschmelzung mit der Poesie und, im bestimmteren Sinne, mit dem Drama beharren. Bharata, der als Erfinder des indischen Dramas verehrt wird, galt auch als Begründer des Musikunterrichts; bei den Griechen waren Musik und Poesie eine untrennbare Einheit, die Plato als das zur Ethik führende Erziehungsmittel dem der Gymnastik an die Seite stellte. Aristoteles nennt die Musik ein ἥδυσμα,

eine würzende Zutat zur Poesie. Fast keine Kunstform der Griechen ist ohne Mithilfe, ohne Mitwirkung der Grundelemente musikalischen Empfindens, ohne Rhythmus und Melos, vorstellbar. Bis zur Entstehung des Charakterschauspiels und der bürgerlichen Komödie ist das griechische Drama Musikdrama im eigentlichen Sinne. So lange das Theater nicht zur bloßen Schaustellung hinabsank, sondern ein Festaktus der Volkheit war, bei dem diese ihrer gehobenen Stimmung Ausdruck gab, konnte die Musik gar nicht entbehrt werden. Ekstasis und Korybantismus, die leidenschaftlichen Äußerungen einer durch die starken Suggestionen des Mythus bewirkten Hypnose, wurden durch die Musik veredelt und geheilt; das heißt, zu den harmonischen Gefühlen des Mitleidens, der Mitfreude, der Dankbarkeit, Verehrung und Gottesfurcht geläutert. Das war der im Chor sich vollziehende Prozeß der künstlerischen Metamorphose. Darin liegt die Bedeutung des Chores, die auch erhalten blieb, als diese Metamorphose von einem kunstvollsten Willen gelenkt wurde und ihre Ausführung ein großes Maß von technischer Arbeit in Anspruch nahm. Weil an dieser Arbeit eine edele Auslese des Volks selbst teilnahm, wurde in dem Chor immer wieder jene erhabene Gesamtempfindung, aus der der Mythus seine sittliche Bedeutung geschöpft hatte, hergestellt. So war er eben immer ein höchst aktives Grundelement, aus dem das Drama herauswuchs. In seiner Abwandlung erst wurde er zum „reflektierenden" Element der Tragödie und der Ausdruck des Verstandes, des bon sens, des juste milieu, der sophistisch erfaßten Tugendhaftigkeit.

Aber weder im Chor noch in der dramatischen Handlung der Griechen wurde je die Musik selbständig; sie blieb Instrumentalbegleitung zum Tanz und im Gesang war sie ein zwischen Singen und Sagen schwebendes Rezitativ, die *παρακαταλογή*, die gleichermaßen für den Chor wie für die Rede, die Monodie, angewendet wurde. So verschmolz sie noch vollständig mit dem Zweck des Dramas: ethische Wirkungen zu erzielen. Hauptsächlich aber die eine, die das Wesen des griechischen Theaters erschöpfende: die Steigerung der Mitleidenschaft zur tragischen Gesinnung. Der Sophismus erst, mit seiner vorwiegend skeptischen Weltanschauung, unterband dann diesen lyrisch-ekstatischen Schwung der Tragödie, der ein erhabener, vom Ewigkeitsbewußtsein der Menschheit durchdrungener Optimismus war, während der Sophismus vom pessimistischen Grunde ausging oder dahin neigte.

Nur stehen wir der griechischen Tragödien-Musik gegenüber in einer bedauerlichen Ohnmacht da. Hier ist uns nichts erhalten — oder doch nur ein fragmentarisches Minimum von Aufzeichnungen — woraus wir uns die große ästhetische und ethische Wirkung der Musik rekonstruieren könnten. Um so reicher freilich fließen die literarischen Quellen; und in einem solchen Gleichklang hoher Bewertung des Vermögens dieser Kunst, daß wir diese, gemessen an den dichterischen und plastischen Werken, mit denen sie im Urteil gleich-

gestellt wird, auch als etwas diesen Gleichbürtiges begreifen dürfen. Diogenes von Seleukia nannte die Musik einen von alters her unentbehrlichen Bestandteil im Kulte der Götter, deren jedem sein besonderes Melos zu eigen sei. So lange also die Verehrung der Götter der Hauptzweck der dramatischen Spiele war, konnte das Drama auf die Musik gar nicht verzichten. Die tiefe, innige Beseelung der mythischen Gestalten und Vorgänge wurzelte in der stark lyrisch gestimmten Subjektivität: erst des Chores, der das Volk repräsentierte, dann des Dichters, der an Stelle des Mythus sprach. Der Grundzug dieser lyrischen Stimmung war das Gefühl von der Wesenseinheit des Menschen mit der Welt, mit der Naturseele. Dieser lyrische Subjektivismus war demnach der Hauptcharakter des griechischen Dramas der großen Zeit. Die in unserem Sinne vom dramatischen Dichter geforderte Objektivität war bei der griechischen Tragödie ein untergeordnetes Moment: das Objektive lag bei ihr eben in der gewaltigen tragischen Grundstimmung, aus der das plastische Gebilde des Dramas herauswuchs. Diese war mächtig, selbst über den Dichter, der nicht in subjektive Klage und individuelle Wehleidigkeit — weder sich selbst, noch seinem Helden zuliebe — fallen durfte. Furcht und Mitleid sollten geweckt werden, — aber nicht als Ziel des künstlerischen Prozesses, sondern als günstige Disposition, in der der Mensch zu einer höheren Einsicht emporgeleitet werden kann. Furcht und Mitleid sollten gereinigt werden: das heißt, Fürchten und Leiden sollten aufhören schwächende Empfindungen zu sein und zu Kräften entwickelt werden. Nur so empfängt die aristotelische Erklärung der Katharsis den rechten Sinn. Mit Bedacht entlehnte der Stagirite dieses Wort der ärztlichen Wissenschaft: Gleiches sollte mit Gleichem, das Übel durch Überbieten des Übels geheilt werden. Von Furcht und Mitleid sollte der Mensch, unter innigster Erregung dieser Leidenschaften, an der heroischen Standhaftigkeit der tragischen Helden sich zur erhabenen Gelassenheit dem Schicksal gegenüber emporläutern. Eine solche reinigende Wirkung — denn das bedeutet das Wort Katharsis — aber wurde von alters her gerade der Musik zugeschrieben. Die Sagen von Orpheus umschreiben eine in der Erfahrung gegebene Macht der Musik, die Bestien bändigt, Meere besänftigt und besessene Menschen fromm macht. Das Theater war ein Weihefest vor allem jener Tugenden, die dem heroischen Griechen vorschwebten: der Stärke, des Muts, der Tapferkeit, der List, der Ausdauer. Diese Kräfte sollten gestählt, erhöht, erweitert, das Leben als ein fortwährend unter Kämpfen geführter Prozeß der Steigerung, der Vergöttlichung des Menschen erkannt werden. Diese ethische Gesundheit zu bewirken, legte der Grieche besonders der Musik die Kraft bei.

Der in Kunstformen sich ergießende christliche Geist nahm darum dieses vorzügliche sittigende Element der Musik, wie er es in der griechischen Kultur vorfand, für seine Bedürfnisse bereitwillig auf. Wir sahen die dramatisch gestaltete Liturgie ganz musikalisch gehalten: die Monodie der Tragödie lebte

als Vorgesang des Evangeliumtextes, der Chor als Responsorium weiter. Aber der strengere religiöse Zweck heischte eine Auswahl der vorgefundenen Kunstmittel. Ambrosius schon eiferte gegen die das Gefühl verführenden phrygischen und lydischen Tonarten, gegen die chromatischen und enharmonischen. Seine Stilreinigungsabsichten unterlagen indes dem gleichen Schicksal, das die Weiterentwicklung der ganzen dramatischen Gattung bestimmte. Die Laien-Elemente, die sich den Spielen beimischten, brachten auch neue, auf anderem Boden erwachsene, volkstümliche, musikalische Künste mit: Tanzlied, Scherzlied und Volkslied gewannen eine Stellung in den Mysterienspielen, wie die Intermezzi sich Platz schafften und allmählich den Rahmen sprengten und die Einheit der Handlung. Auch für die Musik bedeutete das Theater frühzeitig einen Kampfplatz; und frühzeitig prallten die einander widersprechenden Tendenzen aufeinander: die der geistig-christlichen Linie zur Einheit und die ein möglichst vielfarbiges Gemisch erstrebende volkstümliche Gesangslust. Das Folgenschwerste dabei war aber, daß hier der Kampf um Inhalt und Form ein Kampf der Rasseneigenschaften wurde. Und im Gegensatz zu der Entwicklung der ethisch-dramatischen Kunst lag hier die reichere Möglichkeit entschieden auf der Seite des Volkselements, das unterdrückt werden sollte. Denn der Germane führte in der Tat ein völlig neues Vermögen hinzu, das der alten Kultur ganz gefehlt hatte: die Polyphonie. Die Niederlande und der Nordosten Frankreichs waren die Heimat dieser neuen Kunstform, oder doch der Boden, wo diese, ausgesprochen als Anlage einer Rasse sich ankündigende künstlerische Begabung die erste Pflege und gesetzmäßige Ausbildung fand. Durch die Einmischung dieses neuen Elements entstand nun zunächst ein Jahrhunderte währender Kampf zwischen dem antik-liturgischen und dem polyphonen Stil, dessen entscheidende Phasen wir uns gegenwärtig halten müssen: als wichtige Glieder in der Entwicklung auch der Oper bis zu den Formen, die das 19. Jahrhundert antraf. Freilich können hier wirklich nur die gröbsten Umrisse dieser Entwicklung gegeben werden.

Die feste Position, gegen die die germanische Musik anstürmte, war die von Gregor dem Großen, Ende des sechsten Jahrhunderts, durch Konzilsbeschluß sanktionierte Form der liturgischen Musik, mit ihren acht Kirchentönen, vorwiegend diatonischen Charakters. Dem antiken Muster folgend — so weit dieses eben noch lebendige Kunstübung war und nicht Theorie — wurde nach dem Versmaß akzentuiert; ein erweitertes Ornament dieser sich dem Sprachinhalt streng anpassenden musikalischen Form war die Jubilation, d. h. das Fortsetzen der Melodie auf einzelnen, oft auch unbetonten Silben. Der christlich-kirchliche Choralgesang stellt die autoritative Kunstform der Musik des Mittelalters dar. Diese Gesangskunst Gregors war aber schon so schwieriger Art, daß sie eine strenge Schulung voraussetzte; doch während man das Theater, als es sich ungebärdig zeigte, seinen Händen entschlüpfen ließ, hielt der Klerus hier

an einer planmäßigen Erziehung mit Zähigkeit fest. Namentlich Karl der Große unterstützte ihn in seinem Vorsatz, die Laienkunst auszuroden: nach dem Muster der Schule in Rom entstanden in Metz, Soissons, St. Gallen, dann in Fulda, Würzburg, Eichstädt u. a. O. Filialen des Gregorianischen Gesangs. Ziemlich gleichzeitig aber gewann auch das feindliche musikalische Element, der polyphone Gesang, seine früheste wissenschaftliche Begründung durch Hucbald aus St. Amand in Flandern, dessen Diaphonie und „Schweifendes Organum" die Grundformen zur eigentlichen kontrapunktischen Musik darstellten. An vierhundert Jahre brauchte es, bis sich diese beiden Richtungen gegenseitig durchdrangen und versöhnten.

Vom dramatischen Gesichtspunkt betrachtet, erschien der Gregorianische Stil der angemessenere: die Verständlichkeit des Textes war hier die Hauptsache. Die Entwicklung der kontrapunktischen Musik bedeutete darin zunächst einen entschiedenen Rückschritt. In dem von Wilhelm du Fay anfangs des fünfzehnten Jahrhunderts erfundenen Kanon, in der Fuga, erschien der Text schon arg vernachlässigt; und da man ihn überhaupt nicht verstand, überließ man ihn ganz der Willkür der Sänger. Blieb auch der Cantus firmus — gewöhnlich ein Choral oder ein Volkslied — das Zentrum der Darbietung, so gewann doch das kontrapunktische Spiel der Stimmen um jenes herum bald ganz das formale Übergewicht. Und gerade während dieses Jahrhunderts breitete diese Musik als niederländischer Stil ihre Herrschaft aus: Ockenheim, Josquin, De Prés, Mouton, Ducis, Gombert waren die Führer im Siegeszug des Kontrapunkts; auch sie standen aber durchaus noch im Dienst der Kirche. Diese entscheidende Wendung fällt genau mit der Periode zusammen, in der das Volksschauspiel sich von der Kirche emanzipierte. Es war also einstweilen nicht die Rede davon, daß die neue Kunst etwa Einfluß auf die Schaubühne nehmen könnte; und umgekehrt war es ein Schaden für die neue Kunst, daß sie des Zusammenhanges mit dem Drama entbehren mußte, denn damit entbehrte sie auch eines wichtigen Zwangs, sich im Einklang mit den dichterischen Ausdrucksmitteln zu halten. Ihre Willkür war frei und führte geradenwegs dazu, daß sich die Musik als Selbstzweck begriff und weiterentwickelte. Zudem sehen wir auch in dieser Phase das Theater durch seine wirtschaftlichen Gebresten ganz außerstande, jene Entwicklung für seine Zwecke zu bestimmen. Die neue Musik setzte erst recht einen außerordentlichen Aufwand voraus: die Komponisten, die Sänger, die Kapellmeister wurden als Virtuosen schon verhältnismäßig sehr hoch bezahlt. Erst als die neue Musik auch in die bürgerlichen Kreise drang, zog das Theater soweit von ihr Nutzen, als es selbst noch Verbindung mit diesen Kreisen aufrecht erhielt: also wo die Kantoreien an den Schulkomödien sich beteiligten oder wo die Meistersängerzünfte, die die neuen musikalischen Formen bald gründlich verzopften, dramatische Spiele pflegten.

Den Abschluß des Vermischungsprozesses des Gregorianischen und des

niederländischen Stils bezeichnet in Italien Palestrina, in Deutschland Orlando Lasso. Samt der Ergänzung, die Filippo Neri dann brachte, kam das Produkt jedoch einstweilen ausschließlich der kirchlichen Kunst zugute, die im 16. Jahrhundert sich schon weit von der Schaubühne abgewendet hatte. So mußte sich, was als köstlicher Gewinn der Musik zufloß, die dramatische Kunst auf Umwegen später adaptieren und es — meist zu ihrem Schaden — so hinnehmen, wie es, abseits ihrer Bedürfnisse, sich nun einmal in hochentwickelten Formen befestigt hatte. Das von Neri geschaffene Oratorium, das allerdings auf die dramatische Liturgie zurückging, in der kunstvollen Ausbildung des vielstimmigen Chorgesangs aber und in der des ariosen Stils Elemente darbot, die der volkstümlichen Schaubühne gänzlich unbekannt waren, wurde die Grundform einer besonderen musikalisch-dramatischen Gattung: der modernen Oper. Das Schwergewicht lag hier ganz auf dem musikalischen Gebiete; den dramatischen Absichten fiel nur eine nebensächliche Aufgabe zu. Das ist der Zeitpunkt, von welchem ab wir das ursprüngliche Verhältnis, wenn auch nicht bewußt grundsätzlich, aber doch allem praktischem Geschehen nach gründlich verdreht sehen: die Musik gebärdet sich als die Herrin und macht sich das Drama zur Dienerin.

Da, wo das Drama auf eigenen Wegen eine volle Entfaltung gewann, in England und in Spanien, unter Shakespeare und Calderon, blieb das alte Verhältnis gewahrt; freilich nun in fast verkümmerten Formen. Bei beiden Dichtern fällt der Musik nur eine ornamentale Rolle zu, die man sich bei der Betrachtung der phantastischen Stücke Calderons oder beim Sommernachtstraum und beim Wintermärchen Shakespeares noch einigermaßen reich vorstellen mag. Es fehlte diesem neuzeitigen Drama indes die Verschmelzung von Ton und Wort als Träger der Leidenschaften und der ethischen Bedeutung, wie sie in der antiken Tragödie vorhanden gewesen war. So schwer also die Leidenszeit sein mochte, die das Musikdrama zu durchlaufen hatte, — wiedergeboren konnte es nur auf dem Wege werden, den die Musik zunächst selbständig eingeschlagen hatte. Eine neue, umfassende Ausdrucksfähigkeit dieser Kunst, der bei den Griechen geübten gewiß gleichwertig aber nicht gleichartig, war entwickelt worden; es kam nun darauf an, ob diese Musik zum Drama kommen konnte, oder ob das Drama seiner Art so entsagen konnte, daß es dieser Musik sich anpassen mochte. Wie der Streit zwischen Idee und Praxis der Schaubühne der Inhalt der Theatergeschichte ist, ist der zwischen Musik und Drama der Inhalt der Geschichte der Oper.

Wieder tat Italien den Schritt, der das Oratorium zur Oper erweiterte. Hierbei schwebte aber ganz ausdrücklich das Ideal des antiken Dramas vor. Aus dem Kreise der Neu-Platoniker, der in Florenz um den Grafen Bardi sich sammelte, entstand die erste Oper, das erste, ganz in Musik umgesetzte Drama. Wir begegnen hier den Namen Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini,

Jacopo Corsi, Emilio de Cavallieri, Jacopo Peri, Giulio Caccini: 1590 entsteht ‚Il Satiro‘, von Cavallieri komponiert, 1594 ‚Daphne‘ von Peri mit Text von Rinuccini, 1600 ‚Euridice‘, die Festoper zur Vermählung der Katharina von Medici. Bei diesen Opern ist das durchaus besonnene stilistische Prinzip bemerkenswert; dem Drama soll sein Vorrang gelassen werden. Caccini drückt seine Verachtung aus gegen jene Musik, „welche die Worte nicht gehörig vernehmen läßt, Sinn und Versmaß verdirbt, die Silben bald dehnt, bald verkürzt, um sie dem Kontrapunkt, jenem Zerstörer der Poesie anzupassen". Er will „eine Art Gesang, gewissermaßen einem harmonischen Reden gleich einführen, wobei eine gewiß edele Verachtung des Gesanges zutage tritt". Soli und Chöre gaben sich als musikalische Deklamationen; die Arie blieb noch unentwickelt, die Instrumentalbegleitung war ganz primitiv, nicht einmal in der Partitur aufgeschrieben, hinter der Szene ausgeführt von Klavicymbalo, Zitter, Violine, Lyra und Laute.

Es ist jedoch schon früher betont worden, daß diese einfachen Stilformen dem Schaubedürfnis jener Zeit keine hinreichende Befriedigung boten. Wie die Euridice von Peri, füllten die Handlungen dieser ersten Opern kaum eine halbe Stunde aus. Der nächste Schritt war also, Intermezzi, Schaustücke, Tänze einzufügen, wodurch natürlich nicht nur der einheitliche dramatische Charakter, sondern in noch höherem Grade auch der musikalische zerrissen wurde. So konnte ein vollkommener Widerspruch in der Entwicklung der Oper zur Tatsache werden: Vertiefung und Verflachung der Gattung gingen Hand in Hand. Die Vertiefung zeigte sich im Streben nach Verstärkung der dramatischen Intentionen und ihres Ausdrucks. Anfänglich bildete ein Prolog, als Sopran-Solo gesungen, die Einleitung der Oper; unter Claudio Monteverde, der die zweite wichtige venezianische Musikepoche beherrschte, ausgangs des 16. und anfangs des 17. Jahrhunderts, trat an Stelle dieses Prologs eine Instrumentaleinleitung: die Ouverture. Die Darstellung der Leidenschaften wurde musikalisch immer intensiver, die Dissonanz ein erlaubtes Ausdrucksmittel, das Orchester komplizierter. Die Musik suchte die fortlaufende seelische Linie herzustellen, indem sie die Gesänge miteinander verband, ihnen längere Einleitungen, Symphonien genannt, und Ausklänge, Ritornells, zufügte. Um 1637 entstand dann in Venedig das erste Opernhaus, in dem Monteverdos berühmteste Werke: Orfeo, Arianna und Tancred — aufgeführt wurden. Seine Nachfolger waren Francesco Cavalli, der zweiundvierzig Opern schrieb, dann Antonio Cesti, der in seinen letzten drei Lebensjahren (1666 bis 1669) als Kapellmeister des Kaisers Leopold in Wien die Oper hoch brachte. Deren berühmteste Pflegestätte aber wurde Neapel unter Alessandro Scarlatti (1659 bis 1725), der außer zweihundert Messen und einer großen Anzahl von Motetten, Psalmen, Konzerten, allein hundertundsechs Opern komponierte. Solche Zahlen sprechen indes schon eine beredte Sprache: zu einer solchen Ausdehnung des

Schaffens müssen schon Klischees der Kunstformen angewendet werden. Und wirklich findet sich bei Scarlatti schon jede Zopfform der italienischen Oper zum virtuosen Ausdruck gebracht: vor allem die dreiteilige auf das Dakapo eingerichtete Arie, die nun die eigentliche Seele der Oper geworden ist. An Stelle des Secco-Rezitativs setzte er das Accompagnato, einen durchkomponierten Dialog. Hier haben wir also Verflachung und Vertiefung gleichzeitig, nur daß die erste bedeutend überwog; denn die dramatische Charakteristik ging über eine konventionelle Deklamation nicht hinaus. Die geläufigsten Namen der Opernkomponisten gewinnen ihren Ruf zuerst in dieser Hochschule der Rokoko-Oper von Neapel: Niccolo Porpora, Giovanni Pergolese, Emanuele d'Astorga, Francesco Feo, Nicola Jomelli, Antonio Sacchini und endlich Niccolo Piccini, der Rivale Glucks in der wichtigsten Opernepoche in Paris. Die eigentlichen Schüler Scarlattis waren Francesco Durante und Niccolo Logroscino, der als der Urheber der komischen Oper zu betrachten ist, deren Entwicklung ausging von den Intermezzi, der Commedia del'arte der Volksbühnen. Das Übergewicht der Musik zu betonen, erfand Logroscino die breit ausgedehnte Form des Finale für die meist gar zu wesenlosen Handlungen. Wie Antonio Cesti, der Wiener Inaugurator der Rokoko-Oper, fanden viele Italiener den Weg an die deutschen Höfe.

Gleichzeitig aber erstand der Oper auch ein deutscher Komponist in Heinrich Schütz. Sein Operntext war der Rinuccinis von ‚Daphne'; die Oper wurde 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau zu einer fürstlichen Vermählungsfeier aufgeführt. Die zweitälteste deutsche Oper scheint die vom Stadtpfeifer und Organisten von St. Lorenz in Nürnberg gewesen zu sein: ‚Seelewig', 1644 aufgeführt und dadurch bemerkenswert, daß es ein deutscher Stoff war, den der wackere Nürnberger komponierte. Von den ambulanten Veranstaltungen einzelner Hoflager abgesehen, konnte sich erst dreißig Jahre nach dem Großen Krieg eine öffentliche Opernbühne in Deutschland behaupten. Und wieder war Hamburg auch ihre erste feste Stätte. Wieder aber, wie beim ersten Nationaltheater, mit allen Begleiterscheinungen einer verfrühten Theaterkultur: Skandale, Bankrott, Flucht der Direktoren. Die Oper spielte am Gänsemarkt auf der Alsterseite, mit Unterbrechungen von 1678 bis 1717. Der fruchtbarste Komponist dieser Epoche war Reinhard Keiser, der hundertundsechzehn teils ernste mythologische Opern nach italienischen, teils groteskkomische nach deutschen volkstümlichen Sujets herstellte. Der große Händel hat hier im Orchester gesessen. Ihr Ende nahm diese deutsche Oper, die man sich wohl ziemlich roh vorstellen darf, durch das Überhandnehmen des Geschmacks an der italienischen. Die deutschen Komponisten jener Zeit zogen deshalb auch vor, sich von Haus aus eng an die welsche Schule anzuschließen und zur Entfaltung ihrer Kunst an irgend einen Fürstenhof sich zu verdingen. So Johann Fux, der vierzig Jahre lang in Wien Kapellmeister war, Johann Adolf Hasse, der machtvolle

Beherrscher der glänzenden Dresdner Oper, selbst Schöpfer von einigen hundert Opern, dann Karl Heinrich Graun, der Kapellmeister Friedrichs des Großen und Johann Gottlieb Naumann, der Nachfolger Hasses in Dresden.

* * *

Die Gründe, warum das junge deutsche Theater nicht daran denken konnte, mit den Italienern in deren Stil in Wettbewerb zu treten, brauchen hier nicht nochmals erörtert zu werden. Es war geradezu darauf angewiesen, sich eine eigene anspruchslosere Gattung zu erfinden. Die deutschen Prinzipale sind die regsamsten Helfer bei der Geburt der heimischen Oper gewesen, da sie nach passenden Stoffen suchten und sie ihren Bühnenverhältnissen entsprechend komponieren ließen. Bezeichnend genug war in dieser neuen Gattung Jean Jacques Rousseau vorangegangen, dessen Singspiel Le devin du village, 1754, das erste dieser Art war. Johann Adam Hiller bearbeitete es für die Kochsche Gesellschaft in Berlin. Unter dem Einfluß der Bestrebungen Josephs II. um das deutsche Nationaltheater schuf dann namentlich Karl Ditter von Dittersdorf seine zahlreichen Bühnenspiele, von denen ‚Doktor und Apotheker‘ das berühmteste geworden ist. In Mitteldeutschland stand die Dichtung Wielands und die Jugenddichtung Goethes im Zentrum der musikalisch-dramatischen Bestrebungen; die von Anton Schweitzer nach Wielands Text komponierte ‚Alceste‘ galt lange als die erste deutsche Oper (1773 im Weimarischen Schloßtheater aufgeführt). Hier entwickelte sich auch das Genre der Melodramen, das ebenfalls von Rousseau erfunden worden war (Pygmalion) und das in Gotter einen geschickten Dichter, in Georg Benda den Komponisten fand (Ariadne, Medea, Nadine). Dann ist hier J. Fr. Reichardt zu nennen mit ‚Ino‘, ‚Kephalis und Prokris‘ nach Ramlers Text; ferner Neefe mit ‚Sophonisbe‘, Abt Vogler und andere Bebauer dieses sehr beliebten Feldes. In die Bahnen des Singspiels schlug mit einem breiten Erfolg ‚Das Donauweibchen‘ von Ferdinand Kauer ein (vielfach nach den örtlichen Verhältnissen umgetauft; so am Goethe-Theater in ‚Die Saalnixe‘); Das Donauweibchen stellt vielleicht am ausgesprochensten die frühe Form der romantischen deutschen Oper dar: sein Stoff ist die umgestaltete Sage von Melusine und bringt den Nixenzauber in Verbindung mit einer naiven Naturlyrik und drastischer Komik (im Kaspar Larifari und der Jungfer Salome) glücklich zur musikalischen Charakteristik. In der Richtung Dittersdorfs komponierte Johann Schenk weiter, dessen ‚Dorfbarbier‘ lange Lebenskraft bewies. Dann aber kam der musikalische Genosse Raimunds, Wenzel Müller, zur Herrschaft mit der Mischgattung von Posse, Märchen und Oper. Beide Gattungen, das Liederspiel und das Melodrama, fanden übrigens auch in Frankreich und in Italien dauernde Pflege; auch Gluck und Mozart haben sie noch bereichert. Les comédies, mêlées d'ariettes, wie

die Liederspiele auf der französischen Bühne hießen, wurden dort fortgebildet in den Vaudevilles.

Die Charakteristik dieses deutschen Liederspiels, im Gegensatz zur italienischen Oper, aber auch im Gegensatz zu der von Gluck und Mozart ausgehenden Neugeburt des musikalischen Dramas, ist im Namen der Gattung gegeben: das Lied kommt als musikalischer Schmuck, als Einstreuung in dem meist lustspielmäßig gehaltenen Drama zur Geltung. Die Entwicklung der Oper aber hing davon ab, daß die Musik selbst zum dramatischen Ausdrucksmittel erhoben wurde. Erfüllte nun die zu mächtiger Anerkennung gediehene italienische Oper diese Bedingung?

* * *

Über die üppige Fülle von schwül duftendem Unkraut, worin die Rokoko-Oper auch bei uns emporwucherte, brauchen keine Worte mehr verloren zu werden. In jeglichem Sinne bezeichnet diese sogenannte Kunstblüte einen folgenschweren Abfall von der hochentwickelten Kunstform, die Palestrina dem Oratorium gegeben hatte, von der, die die Meister des 17. Jahrhunderts ausgebildet hatten. Die durch Innerlichkeit mächtige Musik, die den Verzopfungsprozeß durch das Barock zum Rokoko nicht mitmachte, war deshalb frühe schon von der Opernbühne deutlich abgebogen. Und so schwach und unselbständig die deutsche Dichtung sich in diesem Verzopfungsprozeß erwies, so wurzelwüchsig und von eigener Kraft strotzend zeigte sich der musikalische Genius der Deutschen. Als Stärkster repräsentiert ihn unser Händel, der zwar in London zunächst auch eine Opern-Akademie ins Leben rief und in ‚Almira', ‚Nero' und ‚Rinaldo' drei gewaltige Typen der Renaissance-Oper schuf, dabei aber sein Vermögen einbüßte, weil eine Konkurrenzbühne, von dem italienischen Sänger Senesino begründet, sein gewaltiges Wollen durchkreuzte, und sich nun ganz der machtvollen Ausgestaltung des Oratoriums widmete. Das Händelsche Oratorium, mit seiner breiten Entfaltung der Kunstmittel, mit dem die Stimmungsgewalt des antiken Chors wieder erreichenden wogenden Meere des polyphonen Gesangs war, kann man sagen, das Arsenal der Kräfte für den späteren Aufstieg der heroischen französischen Oper und der deutschen von Gluck und Mozart. Bei ihm zuerst gewann die Arie ihren dramatischen Charakter wieder, wenn sie schon keinen dramatischen Zweck verfolgte. Und nicht minder wichtige Einflüsse gingen, wenn auch noch indirekter als von Händel, vom Werke Johann Sebastian Bachs aus.

Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts war die italienische Oper soweit verwildert, daß das Vorbild des musikalischen Dramas der Renaissance zur absoluten Karikatur ausgewachsen gelten konnte. Die Arien wurden ganz nach Bedürfnis aus einem Werk in das andere verlegt, womit denn eben bedingt war, daß ihr Text und ihr Charakter sich in allgemeinen Trivialitäten

bewegte. Ähnlich verfuhren die Komponisten auch mit den Chören, selbstverständlich auch mit den Balletts, ja selbst mit den symphonalen Teilen der Oper. Nur ein klapperiges Skelett von äußerer Handlung stellte sich, dem Titel entsprechend, als das Drama dar; von inneren Beziehungen der einzelnen Teile zueinander war kaum noch im stilistischen Sinne die Rede. Die einzige Sorgfalt beobachtete man, daß die Tonarten richtig aneinander schlossen; wie das ja die Kunst des Potpourris verlangt. Die Darstellung sah von jeder charakteristischen Gestaltung ab; nur die virtuose Gesangskunst verfolgte ihre Zwecke und verfügte dabei ganz nach Gutdünken über das geistige Eigentum der Komponisten. Noch im Jahre 1807 mußte Grétry in einem offenen Brief an die Theater- und Musikdirektoren darüber Klage führen, daß er eine Aufführung seines ‚Richard Löwenherz' gehört habe, in der neben nur fünfzehn Musikstücken seiner eigenen Komposition elf Einlagen von anderen Komponisten gespielt und gesungen worden wären.

Als Gluck, schon in reifen Jahren, von der italienischen Opernpraxis den Weg zu sich selbst fand, war die Reform, die er zum vollen Gelingen führen sollte, in Frankreich bereits von Giovanni Battista Lully angebahnt worden. Rameau und Grétry waren darin gefolgt. Dabei hatte sich die reife Weiterentwicklung des Renaissance-Dramas auf der französischen Bühne geltend gemacht: die Muster von Corneille wurden ebenso vorbildlich für die seriöse Oper wie die Komödie Molières für die komische. Als ein wichtiges äußeres Moment kam hinzu, daß die französische Opernbühne keine Kastraten kannte. Gluck jedoch war abseits dieser französischen Anläufe zu seiner Reform gekommen. Entscheidend scheint hierbei der Einfluß gewesen zu sein, den der Dichter der späteren Texte Glucks, Calzabige, auf den Musiker geübt hat. Bisher war auch Gluck von Metastasio bedient worden. Und trotz des vollen Lobs, das A. W. von Schlegel für ihn hat, war der von allen Komponisten umworbene Metastasio doch zweifellos der schlimmste Verderber der Opernkultur: er brachte in die Textbücher jene Farb- und Charakterlosigkeit, die den äußerlichen Virtuosenkünsten der „Nichtsalsmusiker" so gefällige Eselsbrücken baute.

Im ‚Orpheus' (1762) trat Gluck mit seinem neuen Stil hervor, fand mit ihm zunächst aber in Deutschland wenig Anklang; man nannte ihn eine „notierte Deklamation". Dennoch schritt er auf dem als richtig erkannten Weg weiter und sprach, was er wollte, auch literarisch in der Vorrede zu ‚Alceste' aus: Mißbräuche verbannen, gegen die schon lange der gute Geschmack und die Vernunft sich empören. Der rhetorische Charakter soll durch charakteristische, auf die besondere Seelenstimmung der Personen eingehende Tonmalerei, nicht nur durch Figuration und Zierrat, Unterstützung finden; „denn ich meine, daß die Dichtung von der Tonkunst in derselben Weise unterstützt und gehoben werden muß, wie die korrekte Zeichnung eines Gemäldes durch den Glanz der Farben

und durch die richtige Verteilung von Licht und Schatten, welche die Figuren beleben, ohne ihre Umrisse zu beeinträchtigen".

Die entscheidenden Kämpfe für seinen Stil focht er dann, von 1773 ab, als er, schon neunundfünfzigjährig, nach Paris kam, und mit Piccini, dem gefeierten Meister der italienischen Schule in Frankreich, in Wettbewerb trat. ‚Iphigenie in Aulis' wurde 1774 dort aufgeführt; dann ‚Orpheus' und ‚Alceste'. Die Partie des Orpheus, in Wien für den Kastraten Guadagni gesetzt, wurde in Paris für den Tenor Le Gros umgeschrieben. Endlich trat er mit ‚Armida' in direkte Konkurrenz zu Piccini, der im ‚Roland' ungefähr denselben Stoff behandelt hatte. Seinen Sieg entschied, 1779, ‚Iphigenie auf Tauris'.

Während die Ouverture der italienischen Oper konservativ auf der Form der Motette beharrte, gab Gluck in seinen Vorspielen schon ein überzeugendes Muster von Vertiefung: er hob das Vorspiel zur Symphonie mit programmatischem Ausdruck der folgenden Handlung. Er erlöste die Arie aus der herkömmlichen Phrasierung und gab ihr die Form des Lieds. Das Orchester diente konsequent der Charakterisierung der Vorgänge und Personen und die Sätze für Chor und Ballett schmiegten sich als organische Bestandteile der Handlung ein, wobei, wie es der Furien-Chor in Orpheus zeigt, der dramatische Dynamismus zur ausdrucksvollen Steigerung gelangte. Alle diese Erweiterungen der Oper zum Drama hin wurden zwar, wie wir gesehen haben, von den führenden Geistern der Zeit mit größtem Beifall begrüßt, Glucks Stil hat indes doch nur einen mittelbaren Einfluß auf die Weiterentwicklung — oder richtiger auf das Werden — der deutschen Oper gehabt. Um so bestimmender freilich wurde er für die französische Oper. Gluck und Grétry sind als die Schöpfer der modernen großen und der komischen Oper Frankreichs zu betrachten. Im ernsten Stil wurde Gluck konsequent von Méhul fortgesetzt, dessen ‚Joseph und seine Brüder' als wesentlich vorgeschrittenes Dramma per musica auch auf deutschen Bühnen frühzeitig und dauernd Bürgerrecht gewann. Dann folgten auf dieser Bahn Cherubini, in Deutschland namentlich durch ‚Lodoiska' (1791), ‚Medea' (1797) und ‚Der Wasserträger' (1800) vertreten; Niccolo Issouard, dessen ‚Cendrillon' (Aschenbrödel) eine der beliebtesten Opern der deutschen Bühne wurde; Boïeldieu mit ‚Kalif von Bagdad', ‚Die weiße Dame' und ‚Johann von Paris'; Auber mit ‚Der schwarze Domino', ‚Maurer und Schlosser' und — als ein Grenzwerk zwischen der älteren und der moderneren Oper —: ‚Die Stumme von Portici'; Hérold mit ‚Zampa' und ‚Marie'; Halévy mit der ‚Jüdin' und dem ‚Blitz'; Adam mit dem unverwüstlichen ‚Postillon' und endlich dann Gounod mit ‚Faust' und ‚Romeo'; Thomas mit ‚Mignon' und ‚Hamlet'.

Eine schulgemäße Kultur bereitete der französischen Oper in Deutschland, durch den starken direkten Einfluß als Beherrscher der Berliner Oper, Gaspard Luigi Pacificio Spontini (in Berlin von 1820 bis 1841). Richard

Wagners Bekenntnis seiner Abhängigkeit im ‚Rienzi' vom Stil Spontinis, den er zuerst richtig auf die Ausgänge bei Gluck zurückdeutete, läßt uns den wichtigen Einfluß begreifen, den Spontini auf die deutsche Opernbühne geübt hat. Seine Werke: ‚Fernando Cortez', ‚Die Vestalin', ‚Olympia', ‚Agnes von Hohenstaufen' beherrschten dreißig Jahre lang den Spielplan. Stellt die Linie der klassizistisch-dramatischen Musik in Frankreich die Abfolge von Gluck dar, so ist doch nicht zu übersehen, daß diese Abfolge keine strenge war und daß, weiter in das Jahrhundert hinein, wieder eine Stilvermischung mit der neuitalienischen Richtung, die noch zu betrachten sein wird, stattfand.

Zwischen diesen beiden Welten steht nun aber, in der isolierten Stellung der genialen Erscheinung, der eigentliche Schöpfer der deutschen Oper, steht Wolfgang Amadeus Mozart. So groß in seiner subjektiven Bedeutung, daß sich an das köstliche Werk, das er der deutschen Bühne schenkte, zunächst keine Schule knüpfen ließ. Grazie und künstlerische Logik bezeichnen die alte französische Oper, die den Geist der französischen Renaissance-Kultur fortsetzte, bis mit der Julirevolution etwa, der moderne bourgeoise Geist und mit ihm rohere, sensationelle Bedürfnisse obenauf kamen, denen der Klassizismus nicht gewachsen war, der deshalb seine Machtstellung an die Romantik einbüßte.

Grazie und künstlerische Logik besaß in hohem Grade auch Mozart; dazu aber das, was den französischen Komponisten, was selbst dem Deutschen Gluck durchaus gefehlt hatte: die Unmittelbarkeit des Natürlichen. Der durch Haydns Einfluß in Mozart ausgebildete Zug zum Naturalistischen, wodurch der alte Meister schon die deutsche Symphonie aus dem Formalismus zu blühendem Leben geleitet hatte, wurde in der Oper Mozarts die gestaltende Kraft. Auf keinen glücklicheren Weg konnte dieses reich begabte Naturell, dieser Musiker par excellence, gelenkt werden, denn in dieser treuen Anlehnung an die Natur empfing noch seine geringste künstlerische Äußerung den unverwischbaren Zauber einer unaufhörlich in Blüte und Frucht stehenden Phantasie. Mozart trat wie eine elementare Erscheinung in die Welt: die Natur selbst gab sich als Musik; der Mensch inbegriffen, dessen innere und äußere Bedeutsamkeit sich gleichsam in Melodie auflöste. Selbst wo Mozarts Figuren im Konventionellen beharren, empfangen sie doch durch die musikalische Charakterisierung jene Erhöhung zur individuellen Erscheinung in ihrer scharf begrenzten Eigensphäre, die nur der eigentliche Dramatiker erreicht. So abgerundet, fertig und erschöpft bis in den kleinsten Zug sind diese Menschen wie bei Shakespeare; daher ihre unzerstörbare Lebenskraft. Mozarts Gestalten sind nicht Produkte eines nach vertieften Grundsätzen verfahrenden Kunststils, wie die Glucks; er kann sogar getrost die Prinzipien der musikalisch-dramatischen Deklamation beiseite lassen — und tut es, in die überlieferte gebundene Form des Musikstücks zurückfallend, oft genug — er verfügt dann noch immer über ein so bestimmtes und aus sich selbst leuchtendes Kolorit, daß der Eindruck der voll und scharf umrissenen

Individualität nie ausbleibt. Im Element ihres Daseins sind die Menschen Mozarts von Haus aus vollkommen und unzerstörbar. Das Wunder dabei ist nur, daß diese organische Lebendigkeit durch ein Kunstmittel erreicht wurde, das bisher nur zum pathetischen oder ethischen Ausdruck der Seele, nicht aber als eigentliches bildnerisch-plastisches Element brauchbar gefunden worden war. Und wieder war es die proteïsche Gestaltungskraft seiner Musik, die dieses eminent dramatische Vermögen von den einzelnen Gestalten auf das Ganze, auf den Aufbau und den inneren Zusammenhang der Handlung übertrug. Wie er die Teile aneinander knüpfte und einen aus dem anderen entwickelte — beispielsweise aus dem dramatischen Rezitativ-Duett zwischen Donna Anna und Octavio die Arie „Zur Rache" —, zu welcher Macht der glücklichsten Natürlichkeit in der Handlungsfolge er seine Finale leitete: im ersten Akte der Zauberflöte und des Don Juan — das stellte sich als die Offenbarung eines genialen dramatischen Instinkts dar und als eine Stufe in der Entwicklung des musikalischen Dramas, die ihm keiner vorgearbeitet hatte.

Das war aber auch das einstweilen Unnachahmbare seiner Kunst. Die Musik als bildnerisches Ausdrucksmittel des Dramas mußte erst eine Erweiterung erfahren und ein intimeres gegenseitiges Durchdringen der hier zur Verbindung auffordernden Elemente: der plastischen Gestaltungskraft, der differenzierten Charakteristik der Empfindungen. Die so gereiften Mittel mußten sich ferner dem Hauptzweck dienend unterordnen, um den dramatischen Vorgang, in seiner echten Bedeutung als Austrag von leidenschaftlichen und sittlichen Strebungen, erschöpfend zu illustrieren. Mehr noch Mozarts Melodik und sein Orchester, als seine dichterische Gestaltung, die oft nicht weit über die bräuchliche Schablone hinausging, wiesen den Weg, wie das Ausdrucksvermögen allgemeiner Empfindungen, — Liebe, Zärtlichkeit, Schmeichelei, Haß, Zorn, Mut und andere — zu dem besonderer und individuell sich gebender seelischer Regungen und Situationen zu erweitern sei. Mit geringen subjektiven Unterschieden stellen die Opern vor Mozart im wesentlichen doch nur eine uniforme Gattung dar; ‚Die Entführung aus dem Serail' aber, ‚Don Juan', ‚Die Hochzeit des Figaro', ‚Die Zauberflöte', — das sind vier Welten: jede für sich, mit ihrer eigenen ideellen Sphäre, mit ihrem eigenen Milieu; jede in sonniger Fülle und in der Harmonie eines vollendeten Organismus. Überall wuchert freilich auch noch die zopfige Ornamentik des Rokoko herein und überwuchert wohl zuweilen sogar die reine poetisch-musikalische Natur. Selbst aber dieser Formalismus ist so stilrein und vor allem so innerlich lebendig, daß man ihn nicht entbehren möchte. Gibt es doch schlechterdings kein einziges Kunstwerk, das nicht solche Spuren der zeitlichen Konvention trüge: nur daß das verarmte, Kunstempfinden Späterer in diesem Konventionellen überhaupt das künstlerisch Wesenhafte zu sehen sich gewöhnt hat, für die innere, in ihrer Unzerstörbarkeit als Schönheit hervortretende Seele aber blind ist!

Das Medium, das die dramatische Musik durchschreiten mußte, um über Mozart noch hinauszukommen, stilistisch unabhängig zu werden vom Konventionellen, ist die Musik Beethovens. Nicht sowohl die in seiner einzigen Oper ‚Fidelio‘ als die seines symphonalen Lebenswerks. Die Symphonie Beethovens erst erschöpfte die Welt nach ihrer sinnlichen Seite und fand auch die musikalische Kunstform für deren metaphysische Beschaffenheit, wie sie von Geist und Gefühl begriffen wird. Diese Riesenharfe mußte erst geschaffen werden, deren Krone ins Sonnenlicht der heiteren Verklärung hinaufreicht und die doch im dunkeln Strom des mystischen Weltgrunds steht, von dessen schwarzen Gewässern umspült. Als kunsttechnisches Mittel erschien dieses Medium im Orchester Beethovens. Geistig aber bezeichnet das Verhältnis Beethovens zur klassischen Dichtung, zu Shakespeare, die innere Welt, der er angehörte. Zu dem künstlerischen Genius Mozarts trat in dieser Erscheinung die Gewalt des großen Ethikers und prophetischen Deuters des Alls. Grund genug, daß Beethoven lange Zeit unverstanden blieb.

Betrachtet man die theatergeschichtlichen Niederschläge dieser schaffenden Kräfte, so wird man finden, daß die früher schon erwähnte Abblassung der Wirkung Mozarts und die Verminderung seiner außerordentlichen Beliebtheit während der zwei Jahrzehnte um die Jahrhundertwende im Zusammenhang stehe mit der wachsenden Neigung für die Romantik. Die Herrschaft der Romantik war es auch, die zunächst Beethovens Wirksamkeit unterband. „Sie macht mir kein Pläsier“, sagte Felix Mendelssohn, der führende musikalische Romantiker Deutschlands, von der Neunten Symphonie. Durch die mächtige Ausbreitung aber des romantischen Geistes gewann — und namentlich, oder sogar fast ausschließlich, in Deutschland — die Musik gerade ein ganz besonders fruchtbares Element, das sich zwischen die Strebungen der rein musikalischen und der musikalisch-dramatischen Entwicklung schob. Auch hier war das Wiederaufleben des Volkslieds ein wirksamer Anstoß gewesen, wobei die Neigung zu zeitlicher und ethnographischer Charakteristik, wie sie Herder geweckt hatte, wichtige Anregungen bot. Bis auf Mozart war die Musik in fast allen ihren Gattungen ganz allgemein humanistisch geblieben: nun brachte auch hier die Romantik den Zuschuß von örtlicher Farbe und psychologischem Sonderleben. Der Liedergenius Franz Schuberts steht vermittelnd und befruchtend zwischen Mozart und den romantischen Komponisten, die der Oper sich zuwendeten. Man kann der Romantik in der Musik sogar im allgemeinen einen viel günstigeren Einfluß einräumen, als er ihr auf dem Gebiet des eigentlichen Dramas zuzugestehen ist. Ein gutes Teil des schablonären Charakters der italienischen Oper und ihrer Banalität hatte sich aus der fast stumpfsinnigen Gewohnheit herausgebildet, sich im Kreise bestimmter Stoffgebiete zu bewegen. Virgil, Ovid und dann Tasso und Ariost, das waren die dichterischen Nährväter der Textdichter, auch des Allerweltmannes Metastasio. Mit Daphne

und Euridice hatte die Renaissance-Oper begonnen; und seitdem waren, in idealer Kongruenz mit dem Barock der anderen Künste, die Gestalten der Voll- und Halbmythologie gewissermaßen die einzigen würdigen Gegenstände für die musikalisch-dramatische Behandlung geblieben. Die bekanntesten und beliebtesten dieser Stoffe — wie eben Orpheus, Iphigenie, Ariadne, Alceste, Dido, dann Armida, Roland, Andromache — sind im Verlauf von zweihundert Jahren zu dutzend-, ja zu hundertmalen komponiert worden. Und da das in der Regel nur aus formalistischem Ehrgeiz geschah, waren die poetischen Motive, statt vertieft, zugunsten der ornamentalen Ausladungen immer mehr verflacht worden. Aus den Schatzgruben der Romantik kam nun zunächst einmal ein Reichtum neuer Sujets ans Tageslicht, der die Erfindungskraft der Talente wohltuend befruchtete.

Schon durch die folkloristisch interessante Stoffwahl gewann sich Karl Maria von Weber breiten Boden: das Zigeunertum in Preziosa, die deutsche Wald- und Jagdpoesie im Freischütz, dann der Orient, wie ihn die Märchen von Tausend und einer Nacht spiegeln, im Oberon, das glänzende Rittertum in Euryanthe waren mindestens neue Sensationen. Aber er enthüllte auch neue Kräfte der Gestaltung. Als Sohn und Zögling des lebendigen Theaters, entfaltete er ein bemerkenswertes dramaturgisches Geschick, das die musikalische Formgebung bestimmte. Noch intensiver als Mozart legte er das Charakteristische im Musikalischen fest, erweiterte das Rezitativ abermals über Gluck hinaus zum dramatischen Dialog mit melodiöser Führung. Der liedmäßigen Arie gab er starke dramatische Farbe. Wie unabhängig Webers Kraft zu schildern, in Stimmung zu malen, von der wüsten romantischen Theatralik ist, die sich ihm anheftete, kann jederzeit eine geschmackvolle Inszenierung der Wolfsschlucht erweisen: es gehört dazu nichts als der Schauer des Waldes in einer wetterleuchtenden Nacht, — alle Feuerwerkerei ist eine schändliche Vergröberung eines unserer phantasiemächtigsten Gestalters in Tönen. An dieses Vermögen reichte keiner der Dichter der Romantik heran; der Weber darin ebenbürtige, E. Th. A. Hoffmann, hat den Weg, den er als Opernkomponist einschlug, nicht mit Ernst verfolgt. Er hätte auch gegen Weber unterliegen müssen; denn Webers entscheidende Stärke war eben durch das vorhin erwähnte Medium erlangt: der Musiker Weber war durch die Schule Beethovens gegangen; dessen Orchester der Symphonie wurde die technische Grundlage der Weber-Oper.

In Kampf und Not gegen eine Rivalenschaft stehend, die nun gleich zu betrachten sein wird, und zum guten Teil in seinem wertvollsten Wollen vom seichten Konventionalismus seiner Zeit doch mißverstanden, mahnt Webers Erscheinung an die Heinrichs von Kleist; vom Schicksal diesem auch darin zum Genossen bestimmt und der deutschen Kunst zur Tragik, daß auch ihn der Tod fällte, ehe sein Leben in den Sommer der Reife trat.

Webers dramatisch-begabte Schülerschaft hat sich mehr durch intellektuelle

Treue als durch schöpferisches Vermögen ausgezeichnet. Die eigentlichen Musiker der Romantik, Schumann und Mendelssohn, gewannen kein näheres Verhältnis zur Bühne, zur Oper wenigstens nicht. Mendelssohns Verdienste um das Drama sind mehrfach schon hervorgehoben worden. Von Schumann ist auf der Bühne die Musik zu Byrons ‚Manfred' im Gebrauch geblieben; man kann sagen: aus Gedankenlosigkeit! Denn ein gründlicheres Mißverständnis der dichterischen Idee ist in der musikalischen Literatur schwer aufzuweisen. Auch seiner ‚Genoveva' fehlte alle und jede dramatische Kraft. Als dramatischer Charakteristiker trat Heinrich Marschner hervor. Aus einer reichen Tätigkeit für die Bühne sind die Opern ‚Hans Heiling', ‚Templer und Jüdin' und ‚Vampyr' lebendig geblieben. Seine musikalische Erfindung war gering oder, wo sie kräftiger hervortrat, nicht sehr edel; aber er wußte Gestalten und Handlung in plastische Formen zu gießen. Als der glänzendst begabte Musiker der Romantik stand in Frankreich auf einem fast verlorenen Posten Hector Berlioz. Aber er stand auch im Kampf mit sich selbst: die musikalische Form, die ihm als eine Synthese von Gluck, Mozart und Beethoven vorschwebte, deckte sich nicht mit seinem naturalistischen Empfinden. Er geriet darum einerseits leicht ins Maßlose und fiel anderseits wieder jäh ab zum formalen Konventionalismus. In seinen symphonischen Dichtungen ist die Stileinheit besser gewahrt als in den Opern: ‚Benvenuto Cellini', ‚Der Fall Trojas', ‚Die Trojaner in Karthago', ‚Benedikt und Beatrice'. Die Palette seines Orchesters war vielleicht der schätzbarste Zuwachs an technischen Mitteln, den die Musik nach Beethoven noch erfahren hat.

Musik- und theatergeschichtlich bedeutsam wurde endlich die Richtung der jüngeren italienischen Oper, die den fähigsten Führer in Gioachimo Rossini fand. Die Opera seria und die Opera buffa traten in bemerkenswert zusammengestrafften Formen, mit verjüngter melodiöser Empfindung, aufs neue hervor. Rossinis ‚Barbier von Sevilla' gewann, 1819, die breiteste Gunst namentlich des deutschen Publikums. Auch seine früheren ernsten Opern: ‚Die Italiener in Algier', ‚Elisabeth', ‚Othello', ‚Aschenbrödel', ‚Moses', belebten die Vorliebe für italienische Musik wieder aufs kräftigste. Ihm folgte Bellini, von dessen Werken in Deutschland namentlich ‚Die Nachtwandlerin', ‚Montechi und Capuletti' und ‚Norma' geschätzt wurden. Dann Donizetti, der Schöpfer des ‚Liebeselixir', der ‚Lucrezia Borgia', des ‚Don Pasquale', der ‚Lucia di Lammermoor', der ‚Favoritin' und der ‚Regimentstochter'. Mit einer zunächst trivial empfundene Wirksamkeit gipfelte diese Richtung in Verdi, der als ein neuer Generalissimus der welschen Opernkunst ungefähr gleichzeitig mit Wagner die Wahlstatt betrat; ‚Rigoletto', ‚Der Troubadour' und ‚La Traviata' bedeuteten wiederum beispiellose Erfolge, während Wagner dreißig Jahre lang im heftigsten Kampf um die Teilnahme seines Volkes stand. Aber als eine seltene, gerechte Genugtuung für den Genius der deutschen Musik,

dem die Entwicklung auf diesem Kunstgebiet oblag, darf es empfunden werden, daß Verdi, durch die innere Kraft dieses Geistes bezwungen, in seinem Schaffen ihm immer näher rückte. Diesen Weg ging er über die, 1871, für Kairo geschaffene ‚Aida' zu ‚Othello' und ‚Falstaff'.

Es entsprach durchaus dem romantischen Theatergeschmack, daß die Oper vom einfachen dramatischen Charakter, vom ernsten wie vom komischen, sich wieder entfernte und einem möglichst reichen mixtum compositum der Stile und Vorgänge hinstrebte. Die volle Gunst, die den neuen Italienern zufiel, verführte mehr oder weniger darum auch die Anhänger der strengeren Richtung in Frankreich und in Deutschland. Schon oben wurde flüchtig erwähnt, daß Aubers ‚Stumme von Portici' einen Wendepunkt bedeutete; genauer bezeichnet handelte es sich dabei eben um eine Verschmelzung der beiden Stile, des französischen und des jungitalienischen. Denn gleichzeitig machte auch Rossini beim heroischen Stil der Franzosen eine gewichtige Anleihe: sein ‚Wilhelm Tell' entstand und trat, 1829, seinen Siegeszug durch Europa an. Die Stumme von Portici und Tell, das waren die beiden starken Muster, an denen sich der Ehrgeiz des Mannes entzündete, der nun für ein halbes Jahrhundert der führende Genius der deutschen und der französischen Opernbühne werden sollte: Giacomo Meyerbeer. ‚Robert der Teufel', — nach Heine: das große Theaterstück voll Teufelslust und Liebe, mit dem romantisch-schwülstigen Text von Scribe — war der vielvermögende Erstling dieses neuen Genres: der Großen Oper.

Was Richard Wagner von der Stummen von Portici sagt: „heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen", paßt für das ganze Genre, sobald eine Kraft als Schöpfer hinter ihm stand, in der sich Temperament und spekulative Berechnung des Effekts so glücklich mischte wie bei Meyerbeer. ‚Robert', ‚Die Hugenotten', ‚Der Prophet' übten in ihrer theatralischen Wucht einen derartigen Druck auf die Produktion und auch auf die Bühnenkunst aus, daß der Stil dieser großen Oper in dem bezeichneten Zeitraum — man könnte sagen — das mächtigste, das in der Praxis der Bühne ausschlaggebende Moment der gesamten Theaterkultur wurde. Es ist überflüssig hinzuzufügen: vorwiegend im übelen Sinne. Was hier durch die nur raffinierte Zusammenhäufung aller Kunstmittel: lärmende, bunte Handlung, Entfaltung dekorativer Pracht, auf immer stärkste, immer im Superlativ gipfelnde Sensationen berechnete Musik, die Orchester und Sänger zur äußersten sinnfälligen Verve fortreißt, geboten wurde, drängte sich so vorlaut und siegesfrech in den Vordergrund aller theatralischen Interessen, daß sämtliche anderen Kunstgattungen in den Schatten gerückt erschienen, daß der Anteil den sie forderten, ihnen höchstens als Nachsicht gewährt wurde. Von den wenigen deutschen Bühnen abgesehen, die dem Drama als Pflegstätten vorbehalten waren, standen alle Theater im Tributverhältnis zu diesem verlockenden, schimmernden

Ungeheuer, das auch nur durch Hekatomben zu sättigen war. Die ganze liebe Anstrengung um Dichtung und Literatur, um Stil und Gesamtwirkung der Schauspielkunst, um die Kulturbedeutung der Schaubühne überhaupt, war in der Ökonomie des Theaters stets doch nur eine ganz nebensächliche Sorge gegenüber der: für die zwei oder drei Hauptabende der Theaterwoche, namentlich aber für den Sonntag, die große Oper mit möglichstem Glanz herauszubringen. Jahrzehnte durch wäre es als eine Tat des Wahnsinns betrachtet worden, hätte etwa einmal ein Hoftheater am Sonntag ein klassisches Stück gegeben: den Tag der größtmöglichen Kasseneinnahme, der Tag der Muße und der Feier für die Millionen der um die Nationalwohlfahrt bemühten Schaffenden gehörte der großen Oper, diesem Inbegriff der dramatischen Kräfte, gehörte der banalsten Kunstlüge, die je ein Kulturvolk sich erfunden — aber doch von Rechts wegen, da man ja künstlerische Kultur anders nicht begriff.

* * *

Ehe nun die mannigfache Bedeutung der durch Wagners Erscheinung bewirkten Wandlung betrachtet wird, mag, wieder in allgemeinen Umrissen, die technische Entwicklung der deutschen Opernbühne bis zum Zeitpunkt dieser Wandlung umschrieben werden. Der Aufnahme der deutschen Oper und ihrer theatralischen Pflege waren im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts mancherlei günstige Umstände entgegengekommen. Nach den fast ununterbrochenen Kriegsläuften dieser Zeit sahen sich nur noch die reichsten Höfe in der Lage, den kostspieligen Apparat der welschen Oper in Gang zu halten; fast alle aber waren aufs beste gerüstet, der bescheideneren deutschen Schwester Gastfreundschaft erweisen zu können. Denn Deutschland war ausgezeichnet durch seine ausgebreitete Musikpflege. Als die Primadonnen und die Kastraten von dannen zogen, blieben an den Hoflagern überall vortrefflich geschulte Kapellen zurück. Deutschland war das Land der Musiker. Eine Hof- oder Hauskapelle zu unterhalten, war selbst noch bei den reichsunmittelbaren Adeligen Tradition und ein zünftiges Orchester auch fast in allen Städten stehende Einrichtung, wie sie sich aus dem Institut der Stadtpfeifer entwickelt hatte. Es gab für die Musiker ein strenges, durch ganz Deutschland geltendes Innungsgesetz: in dieser Hinsicht war eine weit reifere Entwicklung erreicht, als sich der Stand der Schauspieler etwa einer solchen hätte rühmen können. Der deutsche Musiker, der seine regelrechte Lehrzeit bei einem Meister durchgemacht haben mußte, galt als eine in seinem Berufe durchaus zuverlässige Kraft. Und überall fanden sich auch wohlunterrichtete Kapellmeister; oft selbst von bedeutender Fähigkeit für Komposition. Kam also das deutsche Theater, mit nichts ausgerüstet als mit seinen paar „Originalstücken", auf der Wanderschaft in die Residenzen und Mittelstädte, so mochte ihm in der Regel wenig Gunst winken. Anders, wenn es mit einem Singspiel-Repertoire und mit geeigneten Darstellern für die Oper

anrückte. Die stabilen Orchester ermöglichten dann leichterhand eine Opernstagione; meist freilich von nur kurzer Dauer. Oft fand man aber auch Gefallen an der Sache und es bildete sich ein dauerndes Verhältnis. Das deutsche Schauspiel wurde dann als Zugabe mit Nachsicht geduldet, bis eben eines mit dem anderen wuchs und so der Ehrgeiz erwachte, aus dem zusammengerafften Material, der Mode gemäß, ein Nationaltheater zu bilden. Die musikalischen Kapellen waren zu diesem Vorgang meist die bestimmende Veranlassung.

Lange Zeit galt Wien als die Kapitale der Musik in Deutschland und als die der deutschen Oper, die sich gleichzeitig mit dem deutschen Schauspiel unter der Fürsorge Josephs entwickeln konnte. Sie hieß entsprechend die „Nationaloperette“ und entfaltete sich neben der italienischen Oper. Madame Lange war ihre „lieblichste“ Sängerin. 1781 wurde Glucks Taurische Iphigenie gegeben, ein Jahr später Mozarts Entführung; das waren recht eigentlich die Geburtstage der deutschen Oper. Von 1787 ab wurden dann die Opernvorstellungen ins Kärnthnertor-Theater verlegt, das sich so als die besondere National-Hofopernbühne entwickelte. ‚Cosi fan tutte‘ erschien dort 1790. Als ein Memento aus der Chronik möge folgende Notiz hier Platz finden: „Am 31. März 1795. Veranstaltet von der Witwe des Kammer-Kompositeurs Mozart: La Clemenza di Tito. Nach der ersten Abteilung wird Herr Ludwig van Beethoven ein Konzert auf dem Klavier von Mozarts Kompositionen spielen“.

Bis 1806 teilten sich die italienische und die deutsche Oper meist friedfertig, zuweilen aber auch heftige Parteiungen erregend, in die Aufgabe, das Publikum zu vergnügen. Dann trat, wie wir schon wissen, das Theater Schikaneders, das spätere Theater an der Wien mit dem Hofoperntheater in Wettbewerb und zeitig fingen auch die anderen Volkstheater, das Leopoldstädter und das Josephstädter an, die sich bietende Konjunktur auszunutzen, die Oper auf ihre Bühnen zu verpflanzen. In besonderer Blüte stand am Kärnthnertor und durch lange Strecken auch An der Wien das Ballett in Blüte; an erstgenannter Stelle war Aumer als Arrangeur gefeiert und die „göttliche Bigottini“; An der Wien war eine bedeutsame Epoche die des Horscheltschen Kinder-Ballets. Zweihundert Personen, meist halbwüchsige Mädchen, wurden hier mit einem Gesamtaufwand von 4000 Gulden pro Jahr beschäftigt. Auf den Kopf kam also ein Jahresdurchschnitt von 200 Gulden: das läßt eine trübe Reflexion erwachen über das Theater „als moralische Anstalt“. Doch gingen aus dieser Schule berühmte Namen hervor: die beiden Elßler, Therese Heberle, die Grillparzer besungen hat, die Rustia, Angioletta Meyer u. a. ‚Der Berggeist‘ und ‚Rübezahl‘ waren die beiden Hauptzugstücke. Die Orchester der beiden großen Operntheater waren für ihre Zeit hervorragend; Konzert- und Oratorien-Aufführungen in regem Schwung. Das Publikum der Opern und Balletts wird als im hohen Grade unbändig

geschildert; die Ausbrüche des Beifalls werden „wild“ genannt. Alle Nebeninteressen und schlechten Instinkte fanden hier natürlich einen fruchtbareren Boden als in den schlichten Schauspielvorstellungen.

Wien war bei dieser ausgedehnten Kultur der Oper natürlich auch die Hauptarena für den Kampf der Richtungen. So 1819, als Rossinis Barbier erschien. Die ganze Stadt war in Heerlager geteilt: Rossinianer und Antirossinianer. Bald hieß es, „Gluck sei abgetreten, Mozart ziehe nicht mehr, Rossini sei der Beherrscher“. Um die Mitte des Jahrhunderts wurde dann Wien der Boden für noch erweiterte Spekulation. Einer der Direktoren des Josephstädter-Theaters, Johann Hoffmann, baute ein Thalia-Theater, auf dem, 1857, Wagners Tannhäuser zuerst aufgeführt wurde. Dann kam die Periode der Operette herauf. Begleiterscheinungen dieser üppigen Opernkultur waren fast das ganze Jahrhundert hindurch häufige Bankrotte und infolge deren fortwährender Wechsel der Direktionen und des Genres. 1873 entstand als selbständiges Opernhaus die Komische Oper, unter Albin Swoboda eröffnet, die in ihrer kurzen Lebenszeit von acht Jahren neun Direktoren sah. Sie brannte am 8. Dezember 1881 nieder. Seitdem ist das Opernwesen Wiens wieder in der Hofoper zentralisiert.

Von hervorragender Bedeutung für die Entwicklung war nächst und sogar vor Wien das Dresdner Theater. Hier behauptete die italienische Oper am längsten ihre Herrschaft und entfaltete noch eine Üppigkeit sonderer Art, als sie überall sonst sich in ihrer Existenz bedroht sah. Die Schauspielgesellschaften von Bondini und Joseph Seconda, die im Linkschen Bade spielten, hatten, von 1785 an, auch die deutsche Oper eingeführt. Mozart zwar war im wesentlichen von den Italienern gespielt worden: ‚Cosi fan tutte‘ 1791, ‚Il flauto magico‘ 1794, erst 1810 aber ‚Don Giovanni‘. Der Nachfolger Hasses, Johann Gottlieb Naumann, wurde 1801 durch Ferdinand Paër ersetzt, der mit seiner Gattin Francesca, geborene Riccardi, der ersten Sängerin der Zeit, die Rokoko-Oper noch einmal zu großem Glanze brachte. Seine berühmtestes Werk war ‚Sargino‘, 1803 aufgeführt. Körner berichtet aus dieser Periode an Schiller: „Überhaupt ist das Publikum der Oper hier im ganzen gebildeter als das des Schauspiels“. Paër wurde 1807 von Napoleon nach Paris entführt; sein Nachfolger an der italienischen Oper Dresdens wurde Francesco Morlacchi, der bedeutsame Rivale Webers. Zwischen diesen beiden Männern wurde in den nächsten Lustren der Kampf um die Anerkennung der deutschen Oper und deren Entwicklungsfähigkeit geführt. Weber hatte sich um diese in Prag schon hoch verdient gemacht; als Komponist der ‚Schwertlieder‘ Theodor Körners namentlich war sein Ruhm schon ein ausgebreiteter, als die Secondasche Gesellschaft seinen ‚Abu Hassan‘, 1814, und seine ‚Silvana‘, 1816, spielte. So wurde Graf Vitzthum auf ihn aufmerksam, der Intendant, der Weber in Karlsbad bald darauf persönlich kennen lernte und ihn nach Dresden

zog. Trotz des Einspruchs des Ministers Einsiedel, der die Errichtung einer deutschen Oper „als noch zu unreif" ablehnte, setzte Vitzthum die Aufnahme eines deutschen Personals und die Anstellung Webers durch. Er erhielt 1800 Taler Gehalt, führte aber, dem allmächtigen Morlacchi in jeder Weise nachgestellt, nur den Titel Musikdirektor. Auch als er im nächsten Jahre zum wirklichen Kapellmeister ernannt wurde, blieb er dauernd im Nachteil, da sein deutsches Opernpersonal, gegen das vorzügliche der Italiener, absolut minderwertig war. Man behandelte ihn mit Geringschätzung, ja wohl gar mit Mißtrauen als einen Demokraten, wegen der von ihm komponierten Kriegs- und Freiheitslieder, und war eigentlich aufs höchste überrascht, als ‚Preziosa', am 15. März 1821 in Berlin aufgeführt, einen stürmischen Erfolg hatte, der natürlich durch den des ‚Freischütz', am 18. Juni 1821, noch überboten wurde. Drei Jahre später noch fragte der neue Intendant, Lüttichau, als die Berliner Weber wieder einmal überschwenglich gefeiert hatten, seinen Kapellmeister: „Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?"

Der Weg war dornenvoll, den Weber die deutsche Oper emporzuführen hatte; die gröbsten Schikanen und eingewurzelten Schlendrian hatte er zu besiegen oder zu beseitigen. Bei aller Reizsamkeit seines kränklichen Wesens ging er jedoch mit unbeirrbarer Sicherheit seinen Absichten nach. Er setzte eine strenge Disziplin bei den Proben durch, von der bisher bei der Primadonnen-Wirtschaft nie eine Ahnung bestanden hatte; er schuf einen Opernchor, um sich nicht länger mit den Kreuzschülern behelfen zu müssen, die, zur Hälfte in Frauenröcke gesteckt, bisher in der deutschen Oper gesungen hatten, und berief zu diesem Behuf den hervorragenden Gesanglehrer Johannes Aloys Miksch als Chordirektor. Endlich schlugen auch in Dresden die Stunden seiner Triumphe, als, 1822, Wilhelmine Schröder-Devrient der deutschen Oper gewonnen wurde, als diese, 1823, den Fidelio Beethovens zum großen Ereignis gestaltete. Aber schon war Webers beste Kraft gebrochen; er brauchte eine Hilfe und fand sie in Heinrich Marschner, der 1823 als Musikdirektor angestellt und so nachdrücklich in die Bahnen Webers gelenkt wurde.

Die am 31. März 1824 aufgeführte ‚Euryanthe', mit der Schröder-Devrient in der Titelrolle, fand eine enthusiastische Aufnahme, obwohl man den Text — mit Recht — tadelte. Die deutsche Oper war auf die Stufe der Ebenbürtigkeit gehoben und Weber auf dem Gipfel seines Ruhms. Im Auftrag von Kemble schuf er für das Covent-Garden-Theater in London den ‚Oberon', seinen Schwanengesang. Auch die kurzen Jahre auf der Höhe seiner Erfolge und der der deutschen Sache sollten ihm nicht ungetrübt bleiben: in Lüttichau, demselben, der an seine Bedeutung so schwer glauben wollte, fand er einen stets hämischen Durchkreuzer seiner Pläne und seines Lebenswerks. Am 5. Juni 1826 starb Karl Maria von Weber in London.

Sein Nachfolger wurde nicht, wie man erwartet hatte, Marschner, sondern

Karl Gottlob Reißiger, der indes mit großer Energie und tüchtigem Können an der deutschen Oper festhielt. 1827 erschien Oberon auch in Dresden. Die wichtigste Stütze der deutschen Oper war damals, neben Weber, Ludwig Spohr, dessen Werke sich auch dauernd im Wettbewerb mit den italienischen Opern hielten. Marschner kam mit ‚Templer und Jüdin' auf die Bühne; Boieldieu und Auber behaupteten von den Franzosen die Führung. Einen wichtigen Schlag gegen die italienische Oper bedeutete der große Erfolg der Stummen von Portici im Jahre 1829. Drei Jahre später endlich war der Wettkampf entschieden: Mit ‚Don Giovanni' schloß die italienische Oper ihre Vorstellungen. Morlacchi blieb als Kapellmeister, neben ihm auch die Sänger Zezi und Vestri. Erst nach Morlacchis Tod aber, 1841, war der letzte Widerstand gebrochen und vor allem auch wirtschaftlich Raum für weitere Entfaltung geschaffen. Vier bedeutsame Anstellungen fanden in nächster Folge statt: aus Weimar der Musikdirektor Röckel, Kapellmeister Gläser aus Kopenhagen und die Musikdirektoren Eberwein aus Weimar und Richard Wagner aus Leipzig.

Von Paris aus hatte Wagner seinen ‚Rienzi' eingereicht und an den König geschrieben, den er um Annahme der Widmung ersuchte: „die glänzendsten Erfolge vor dem Publikum würden ihm matt und nichtig erscheinen gegen das erhebende Gefühl dieser Auszeichnung". Chordirektor Fischer, in der Folge ein treuester Vorkämpfer für Wagner, betrieb die Annahme; auch Meyerbeer legte seine Empfehlung ein, — woraus natürlich später, als Wagner seine schroffe Stellung gegen die Große Oper und Meyerbeer insbesondere einnahm, ihm der Vorwurf der Undankbarkeit abgeleitet worden ist. Am 20. Oktober 1842 dirigierte Wagner selbst die Aufführung seines Werks, das einen großen Erfolg hatte und seine Anstellung bewirkte.

Das Dresdner Repertoire von 1842 bis 1849, also der Zeit von Wagners Wirksamkeit an dieser Bühne, spricht ohne Erläuterung für die Energie, die er in seiner Richtung und in der ihm verwandten entfaltete: Holländer und Tannhäuser wurden aufgeführt, von Gluck Armida, Alceste und Iphigenie in Aulis, von Marschner Hans Heiling und Adolf von Nassau, von Mendelssohn der Sommernachtstraum und Antigone. Donizetti stand auf dem Spielplan mit fast allen Opern und Halévy. Dann aber empfing auch Lortzing hier die erste nachdrückliche Pflege, mit Casanova, Waffenschmied und Wildschütz eingeführt, und Flotow, dessen Stradella und Martha gegeben wurden.

Wie schwer Wagner mit seinen Werken in Deutschland um Anerkennung rang, wird noch zu zeigen sein: Der fliegende Holländer schon wurde in Leipzig und in München abgelehnt, in Berlin wieder nur auf Empfehlung Meyerbeers angenommen. Aber auch in Dresden stieß Wagners weiteres Programm, sein glühendes Eintreten für die immer noch als lästig empfundene Gattung der Symphonie deutschen Gepräges auf heftigen Widerstand. Als er am Palm-

sonntag 1846 Beethovens Neunte zur Aufführung brachte, lief vorher die ganze Kapelle Sturm beim Intendanten und versetzte die Stadt in Aufruhr gegen ein so unsinniges Unterfangen. Wagners Anteil an der revolutionären Bewegung, seine Rede im Vaterlandsverein, die als Extrablatt im ‚Dresdner Anzeiger' veröffentlich wurde, worin er erörterte, wie sich die republikanischen Bestrebungen dem Königtum gegenüber verhielten, erschütterten seine Stellung. Kennzeichnend für den Geist, der ihn trieb, aber war, daß er, inmitten dieser Stürme, dem König seinen schon erwähnten Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters übergeben ließ; dadurch namentlich entrüstete er nun auch den Intendanten gegen sich, so daß die Katastrophe ihn zu Falle brachte und seine Flucht notwendig machte.

Das Jahrzehnt nach der Revolution verwischte auch an der Dresdner Oper deren besonderen Charakter. Meyerbeer bekam die Führung im Spielplan und Gounod, der mit seinem ‚Faust' in dieser Periode Deutschland eroberte. Als Kapellmeister trat 1850 Karl August Krebs ein und, 1859, an Stelle Reißigers Julius Rietz.

In Berlin unterlag die italienische Oper, die, wie überall, der deutschen die Entfaltung gehemmt hatte, dem Ausbruch der vaterländischen Trauer und Entrüstung. Graf Brühl, der spätere Intendant des Hoftheaters, suchte sie, 1809, zwar wieder herzustellen, gab es aber auf, sich nun selbst der deutschen Musik zuwendend. Deren ernsthafte Anfänge datieren vom Jahre 1790, wo, von der deutschen Gesellschaft aufgeführt, Grétrys ‚Richard Löwenherz' zuerst die Neugier der Hofgesellschaft — die sich indes nur die Hauptprobe ansah — erregt hatte. Mozart, mit der Hochzeit des Figaro, Don Juan, Cosi fan tutte, war gefolgt. Die Zauberflöte aber hatte J. J. Engel, sogar gegen den Wunsch des Königs, abgelehnt „als einen undankbaren, mystischen und untheatralischen Stoff". Diese erleuchtete Meinung berichtigte der schulmeisterliche Nationaltheaterdirektor erst an der überall stürmischen Wirkung jener ersten Oper ganz aus deutschem Geiste; 1794, während der König im Felde war, erschien die Zauberflöte auf der Berliner Bühne und im Jahre 1825 schon wurde ihre dreihundertste Aufführung gefeiert. Der Förderer der deutschen Oper in Berlin war, von 1792 an, der zwar künstlerisch unbedeutende, als Fachmann aber und vor allem als ehrenwerter und energischer Charakter sehr tüchtige Bernhard Anselm Weber. Er hat bis zu Spontinis Antritt die Berliner Oper mit gediegenem Erfolg emporgearbeitet. In den Anfängen begünstigte ihn darin das Geschick, daß ihm, neben dem Tenor J. K. Ambrosch, die hervorragende Sängerin Margarete Luise Schick zur Verfügung gestellt wurde, die, für beide Opern verpflichtet, alle ihre italienischen Rivalen in Schatten stellte und sich bald ganz zum deutschen Nationaltheater herüberschlug. Der Mitwirkung der deutschen Schauspieler in doppelter Tätigkeit, besonders der Bethmann-Unzelmann und Beschorts, wurde früher schon gedacht.

Auch hier war natürlich der Wettkampf beider Institute und Richtungen von allerlei Intriguen und grotesken Erscheinungen begleitet. Der Intendant der Italiener war der Freiherr von der Reck, die anonyme Herrschaft aber übte der italienische Sänger Conialini, wieder ein Günstling der Madame Rietz, späteren Gräfin Lichtenau. Erst als ein schmutziger Handel dieses Schmarotzers, der Gunst über Gunst vom König zu erhaschen wußte, an den Tag kam, verlor Friedrich Wilhelm II. etwas den Geschmack an den Italienern und schenkte seine Protektion den Deutschen. Es wird nicht überflüssig sein, an einem Beispiel zu zeigen, welchen Aufwand die italienische Oper machte, das eigentliche Theatralische zum siegreichen Ausdruck zu bringen. Mit der Oper ‚Andromeda‘ von Filistri de Carmondani, die Reichardt komponiert hatte, wurde 1788 der Neubau des Opernhauses eröffnet. 14492 Taler waren für Ausstattung ausgegeben worden. In der Spenerschen Zeitung erschien folgende Reklame, die ein interessantes Dokument darstellt, wie am Ausgang des 18. Jahrhunderts die Presse sich schon diesem Liebesdienst für das Ewig-Sensationssüchtige des Theaters unterzog. Es heißt da, nach einer Empfehlung des Werkes, resümierend: „Rechnet man hierzu die neue Erweiterung und Verzierung des Opernhauses, die Mannigfaltigkeit in den Kontrasten der Dekorationen, die jetzt den schreckenvollen Aufenthalt der drei Parzen, gleich nachher die lieblichen Gärten, jetzt einen dichten Wald, dann das Schloß des Kepheus, jetzt den Tempel des Hymnen, dann den Palast des Neptun vorstellen — die Theaterwunder! — Merkur, der in den Wolken kommt, Perseus, der sich auf einem fliegenden Pferd durch die Luft schwingt, das gräßliche Ungeheuer, welches auf dem Meere nachschwimmt. Die Verwandlung desselben in einen Felsenklumpen: eine Anzahl Personen, die ebenfalls durch die Wirkung des Medusenhauptes augenblicklich in weiße Bildsäulen verwandelt werden . . . so gehört das Schauspiel im ganzen zu dem hier noch nie Gesehenen und wird auch durch seine Seltenheit und Schönheit angemessenen Beifall in Anspruch nehmen können“. Schlimmer jedoch war, daß aller dieser Aufwand von einem wüsten Geschmack geleitet gewesen zu sein scheint; wenigstens spricht hierfür das Zeugnis des harmlosen Dittersdorf, der damals in Berlin war und sich über die Roheit der theatralischen Handhabung empörte.

Die Inszenierung, der Stil von Gesang, Darstellung und Orchester erlebten eine merkliche Reinigung und einen Aufschwung erst unter Spontini, der die traditionelle Kultur der französischen Oper mit konsequentem Nachdruck auf das Berliner Theater verpflanzte, wodurch dieses Institut nunmehr die Führung in Deutschland erhielt. Die Oper gewann durch ihn einen entschiedenen Vorsprung vor dem Schauspiel; und wenn auch über den „frechen Italiener“ geklagt wurde, so zeigte sich doch sichtlich die Wohltat einer durchaus vermögenden fachmännischen Leitung. Dem romantischen Überschwang tat Spontini in der Pflege der deutschen Oper freilich keineswegs genug; er sollte dem

Aufkommen Webers hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt haben. Dieser Vorwurf schrumpft jedoch gegenüber der Tatsache zusammen, daß Weber und Spohr die früheste und reichlichste Pflege in Deutschland an der Berliner Bühne erfahren haben. In solchen Stimmungen verdichtete sich, wie früher schon betont wurde, mehr die allgemeine demokratische Opposition als ein planvolles Kunstinteresse. Darum begrüßte man auch die Gründung des Königstädtischen Theaters so lebhaft als ein Machtmittel, den Einfluß Spontinis zu brechen. Diese Bühne wurde das revolutionäre Kunst-Feldlager; man freute sich an dem Krieg, der zwischen den beiden Mächten nun geführt wurde. Und die Sache war ja um so pikanter, als doch auch das Königstädtische Theater unter deutlicher Protektion des Königs ins Leben getreten war.

Im Programm dieser Bühne stand vor allem die Spieloper; das schien eine gerechte und glückliche Ergänzung zum Spielplan des Opernhauses, dem das seriöse Genre vorbehalten bleiben mochte. Aber bald griff man über die gesteckten Grenzen weit hinaus auf das Gebiet der großen Oper. Hierzu bot sich in den neu aufkommenden italienischen Werken Rossinis und Bellinis das erfolgversprechende Kampfmittel. Dann aber arbeitete man am Königstädtischen Theater mit dem Starsystem: als die Epoche des eigentlichen Opern-Virtuosentums bleibt jene Zeit ewig ausgezeichnet und denkwürdig. Größere Tage hat die Theatermanie nie erlebt als die der Gastspiele von Henriette Sontag, von der Trebelli, Pasta e tutti quanti. Natürlich entsprach diesem Glanz auch die Schattenseite dieses Systems: während die Häuser der Sontag-Gastspiele vom Publikum gestürmt wurden, gähnten sie an den übrigen Abenden in erschreckender Leere. Dabei verschlang die Unterhaltung des Apparats für die große Oper so enorme Summen, daß die schon geschilderte wirtschaftliche Erkrankung dieses Instituts als notwendige Folgeerscheinung einer fehlerhaften Organisation gar nicht ausbleiben konnte.

An anderer Stelle ist der Weiterentwicklung der Berliner Bühnen, der Ablösung Spontinis durch Meyerbeer und der Verdienste der Intendanz Küstners bereits gedacht worden. Daß mit der Person Meyerbeers auch seine Richtung ausschlaggebend wurde, versteht sich, bei Küstners Vorliebe für das theatralisch Mächtige, von selbst. Doch verstand der Intendant ohne Zweifel für diese Machtentfaltung die besten vorhandenen Mittel an seiner Bühne zusammenzubringen. Seine Epoche der Oper war noch ungleich glänzender als die Spontinis; der Personenkultus mit dem Opernsänger damals in höchster Blüte. Nur daß der ganze Kunstbetrieb durchaus konventionell verlief. Als Meyerbeer sich zurückzog, als dann Hülsens Regiment begann, machte sich, bei dem notorischen Mangel musikalischer Kräfte von Initiative, bald ein ausgesprochen reaktionärer Charakter der Berliner Oper geltend. Von allen deutschen Bühnen hat die Berliner sich dem Musikdrama Wagners am längsten und am widerwilligsten verschlossen gehalten.

Die Entwicklung der Oper an den anderen deutschen Hoftheatern weist besondere Züge kaum auf, vollzog sich vielmehr, von einigen kräftigeren Vorstößen hier einmal beschleunigt, durch Ritardandi dort wieder einmal verlangsamt, überall in denselben Linien. München hielt sich namentlich durch sein vorzügliches Orchester auf voller Höhe; Stuttgart erlebte, von 1825 ab, eine ganz besondere Pflege der großen Oper, da der König resolviert hatte, „daß die Tragödie und das größere redende Schauspiel ganz aufgehoben und nur noch gesungen und getanzt werden solle". In Darmstadt dirigierte sogar der Großherzog in der Hauptsache alle Opernproben selbst; die technische Entfaltung der Szene stand hier dauernd auf besonderer Höhe. In Kassel wirkte Ludwig Spohr im vornehmen Sinne stilbildend. In Hamburg fand Klingemann schon 1816 die Oper vorzüglich; und während all der greuelvollen Schicksale des Hamburger Stadttheaters behauptete sich doch dort von jener Zeit an eine feste Tradition. Man sorgte immer für hervorragende Gesangskräfte und konnte stets auf eine Reihe gefeierter Namen hinweisen. Denn mit dem Aufkommen der großen Oper war natürlich die Personalfrage für das Bestehen der Bühnen die mehr oder minder entscheidende geworden: der Heldentenor und die dramatische Sängerin in erster Linie, in zweiter, die Besetzung der anderen Fächer, des seriösen Baß, des Baß-Buffo, Bariton, der Jugendlich-Dramatischen und der Soubrette, dann die Vollzähligkeit eines dynamisch mächtigen Chors von herkömmlicher, meist betrübender Routine, — das waren eigentlich die entscheidenden Positionen in der modernen Theaterökonomie. Auffallend traten in der Periode der großen Oper die Vertreter des Kunstgesangs, des bel-canto, zurück: die Koloratursängerinnen und die lyrischen Tenöre. Eine Folge dieser Verschiebung des Schwergewichts war dann das Absterben der feineren komischen Oper französischen Ursprungs und nachmals auch der italienischen, des Rossini-Bellini-Stils.

Dieses Genre wurde aufgesaugt einerseits von der Operette Offenbachs, Lecocqs, Planquettes, anderseits wurde es abgelöst durch die Oper Lortzings, die eine eigentümlich deutsche Gattung begründete, deren gesunde Schlichtheit, deren derber und farbiger Humor und deren romantische Sentimentalität selbst noch eine Art Gesundbrunnen darstellte, in dem der Geschmack der Deutschen sich auffrischen konnte, wenn er sich bei Meyerbeer und Gounod sensationell überhitzt hatte.

Mit der großen Oper trat auch die selbständige Pflege des Balletts mehr und mehr in den Hintergrund. Seine klassische Zeit hatte es während der romantischen Theaterperiode und natürlich während der Rokoko-Oper selbst gehabt. Der Ballett-Dichter Noverre, unter Maria Theresia, um die drei größten Männer der Zeit befragt, nannte Friedrich den Großen, Voltaire — und sich. Die Rollen, die Fanny und Therese Elßler während des Wiener Kongresses in den Kreisen der Diplomaten spielten, sind in der politischen Geschichte jener

Zeit verewigt. „Fanny Elßler tanzt Weltgeschichte", war ein geflügeltes Wort jener Tage; „die Cachoucha tanzte sie mit den Füßen, mit den Augen, mit dem Munde, mit tausend Lächeln, mit Millionen süßen Randglossen und anmutigen Kommentaren", hieß es in der Hamburger Kritik. In der großen Oper wurde das Ballett Ornament und Ausfüllsel; nur an den Theatern der Kapitalen lebte es als selbständiger Körper weiter, fand es von Zeit zu Zeit einen geistvollen Komponisten oder Dichter, wie man früher ja allen Ernstes versucht hatte, sogar metaphysische Dichtung in Tanzformen umzusetzen. Ein Ehrgeiz, der Heinrich Heine bestochen hat, der in neuester Zeit unter den neuromantischen Bestrebungen wiederauftaucht (Tanzpoeme von Richard Dehmel und von Otto Julius Bierbaum), ohne jedoch die Kraft zu besitzen, eine wirkliche Kunstform zu entfalten. Immer stand und steht hier das Rokoko-Element der traditionellen Ballettform, mit „Spitzentanz" und anderen Virtuosenstückchen, steht das widersinnige Ballettkostüm, das erotischen Gelüsten Rechnung trägt, der freien Entfaltung körperlicher Schönheit im antiken Sinne aber sich lächerlich schamhaft verschließt, im Wege. Die Europäerkultur, so schwer zum aufrichtigen Gefallen an der Enthüllung der inneren Schönheit in all ihrer Wahrhaftigkeit zu erziehen, ist, wie zu fürchten, weltenfern von der Möglichkeit einer Kunst, die in der freien Entfaltung des schönen Körpers ein ethisch-ästhetisches Moment entwickeln müßte. Es bleibt der unrealisierbare Traum einer ideologischen Dramaturgie, auf diesem Gebiet selbst nur die einfachsten, von der großen Dichtung gebotenen Forderungen an die Illusion zu erfüllen. Das Theater, wie es ist und nach unseren gesellschaftlichen Bedingungen sein muß, kann nicht dahin gelangen, dem Blick der Zuschauer im Zauberspiegel der Hexenküche „den Inbegriff von allen Himmeln" zu zeigen, wie der Dichter ihn sieht, wie Faust ihn sehen soll, wie ihn freilich die bildenden Künste zu vielen tausend Malen dargestellt haben und immer wieder darstellen. An der Disparität der erotischen und der ästhetischen Empfindung — oder auch an deren unzerstörbarer Wesenseinheit! — scheitert bei uns die Entwicklung einer illusions- und gestaltungsmächtigen Tanzkunst. Die auf unseren Theatern mögliche kann immer nur eine verschämte, zopfige Andeutung sein, die am glücklichsten in phantastisch-historischen Formen sich gibt, oder eine von der Gesellschaftsmoral, unter gewissen und immer lächerlichen Vorbehalten, gebilligte Laszivität.

Die größere, durch die Fachbildung bedingte Selbständigkeit der Opernleiter — gegenüber der Ohnmacht der Regisseure und Dramaturgen des Schauspiels — wies als Kehrseite gewöhnlich auch eine verstärkte Parteilichkeit auf; das ging aus der Divergenz der musikalisch-dramatischen Stile mit einer gewissen Notwendigkeit hervor. Richtung zu klopfen, ein „ianer" zu sein, gehört überhaupt ein wenig zur allgemeinen Psychologie des Musikers. In den Perioden lebhafter Kämpfe um die Richtung, — der Gluck-Mozartischen

gegen die alte italienische Form, der französischen gegen die neuitalienische, der romantisch-deutschen gegen die große Oper und endlich die der gesamten, der formalen Opernmusik zuneigenden Gruppe gegen die psychologisch-dramatische Musik Wagners — war in der Regel eine solche Parteinahme, mit starkem Mangel an Objektivität verknüpft, von wichtigem Einfluß. Mehr als es auf dramatischem Gebiete je geschah, spitzten sich die Kapellmeisterfragen an den einzelnen Theatern zu einer Bedeutung zu, wie sie ähnlich nur den Ministern im politischen Leben zufällt. Auch hier jedoch sind die eigentlichen Förderer des Kunststils die gewesen, die eine starke nachempfindende Phantasie mit der sicheren Beherrschung aller Stile verbanden. Von Weber wurde hervorgehoben, daß er ein außergewöhnlich entwickeltes dramaturgisches Verständnis gehabt habe. So viele tüchtige Musiker aber das deutsche Theater besaß, war doch gerade diese Seite lange ganz und gar vernachlässigt. Die meisten Kapellmeister waren Nur-Musiker — und wenn sie schlechte Musiker waren, Taktschläger. Von einem Durchdringen der beiden Aufgaben: der musikalisch-formalen und der psychologisch-darstellerischen, ist in der älteren Periode nie viel zu bemerken gewesen. Das ist auffällig, da doch die große Mehrzahl aller deutscher Kapellmeister und Komponisten, zeitweilig wenigstens, mit dem Theater in engster Fühlung stand. Der Theaterkapellmeisterposten war die herkömmliche Stellung, in der der schaffende Berufsmusiker „ins Amt" zu bringen war. Zu den schon genannten Namen hervorragender Operndirigenten der älteren Zeit sind nachzuholen: Ritter von Seyfried am Theater an der Wien, Winter, der Komponist des ‚Unterbrochenen Opferfests' in München, ferner der fruchtbare und tüchtige Peter Joseph Lindpaintner in Stuttgart, den man als den Komponisten der Musik zu Schillers Glocke verehrte. Später stand an erster Stelle — neben den an der Dresdner Oper genannten — Franz Lachner, der Generalmusikdirektor in München. Sein Bruder Vincenz Lachner in Mannheim, der dritte Bruder, Ignaz, wirkte in Stuttgart und in Hamburg. Eine jüngere Schule von Dirigenten ging aus der musikalisch-dramatischen Ära hervor, die durch Liszt, Berlioz und Wagner bestimmt ist: sie kann als Abfolge der psychologisch-dramatischen Richtung der Programm-Musik und des Musikdramas Wagners bezeichnet werden. Ihre Wirksamkeit und Bedeutsamkeit fällt in das letzte Drittel des Jahrhunderts.

Die gleichen Dissonanzen zwischen den Forderungen der Bühne und denen der Musik waren natürlich auch auffällig bei den Sängern. Es war eine relative Wohltat für die sich emanzipierende deutsche Oper gewesen, daß sie aus dem Singspiel hervorgegangen war und daß deutsche Schauspieler ihre ersten Sänger, das heißt, Darsteller abgaben, eine große Anzahl Schauspieler also allmählich in die sich immer steigernden Aufgaben der Oper hineinwuchs. Doch fand freilich diese Entwicklungsfähigkeit bald ihre Grenze: an die neufranzösische

und die neuitalienische Opernmusik reichte eine bescheidene stimmliche Begabung und ebensolche musikalische Ausbildung nicht mehr hinan. Der Schauspieler in seiner Doppeltätigkeit als dramatischer und Operndarsteller wurde eine aussterbende Erscheinung. Hierzu ist auf das dritte Kapitel des ersten Buchs zurückzuverweisen, wo gesagt wurde, daß mit der Nobilitierung des deutschen Opernwesens die Ansprüche des Publikums wieder dahinneigten, wie in der Rokoko-Periode, Gesangsvirtuosen auf der Bühne zu sehen. Von da ab trat dann aber in der Bühnenpraxis das darstellerische Element überhaupt entschieden in zweite Linie. Nur eine Stimme von besonderer Kraft und Wohllaut wurde das ausschlaggebende Moment. Schon die musikalische Begabung konnte durch Drill ersetzt werden — und das darstellerische Talent wurde höchstens als eine erwünschte Zugabe geschätzt, streng genommen aber weder vom Publikum, noch von den Leitungen gefordert. Zu dem im schlechten Sinne hervorstechenden, leeren Konventionalismus der allgemeinen Opernpraxis — und zwar auf den Bühnen aller Länder — hat diese Vernachlässigung der Darstellung am meisten beigetragen. Alle besonnene Anstrengung der musikalischen Reformatoren, die innere Handlung, den seelischen Vorgang, die Willensäußerungen und die Leidenschaften — die Ausdrucksbewegungen im psycho-physiologischen Sinne der pantomimischen Gesamtkunst — als musikalisch-dramatische Kunstmittel zu entwickeln, wurden paralysiert und gehemmt durch den Umstand, daß diese Fähigkeiten erst in allerletzter Linie in Frage kamen, wenn es sich um die Beschaffung des Materials zu diesem Kunstberuf handelte.

Wirtschaftliche Gesichtspunkte spielten und spielen dabei eine Hauptrolle: unsere Opernkultur stellt einen Gewerbebetrieb dar, der jährlich tausend junge Kräfte anzieht und ihnen Gedeihen und Gewinn verspricht. Dafür ist jedoch eine Grundbeanlagung im Sinne der darstellenden Kunst durchaus nebensächlich. Die Gesangsstimme und deren leidliche Ausbildung genügt für eine glänzende Laufbahn, an Ehren und Schätzen reich. Noch weniger als beim Schauspiel ist hier je der Nachfrage ein entwickelter Sinn für die Stilforderung der Kunst korrigierend zur Seite getreten. Nie ist an den Abrichtungsanstalten für Opernsänger, Konservatorien genannt, deren es, im Gegensatz zu wenigen Schauspielerschulen, immer ungezählte gab, eine Methodik zugrunde gelegt worden, die sachgemäß vom darstellerischen Vermögen, von der Ausdrucksfähigkeit im schauspielerischen Sinne, zu den anderen Disziplinen vorschritte, die körperliche Beredsamkeit und Sprache erst zur möglichst reifen Entwicklung brächte, — ehe der gesangstechnische Unterricht an die Reihe käme. Vielmehr geht man überall den umgekehrten Weg: alles Gewicht wird auf die gesangliche Ausbildung — das heißt: auf die Stimmbildung nach der oft herzlich schlechten Schablone — gelegt und hinterher wird das unentbehrliche Minimum von „Spieltalent" und Fähigkeit zum „Dialogsprechen" in einer sträflich oberflächlichen Weise eingepaukt.

Bei der vorwiegend formalistischen Tendenz der italienischen und der heroischen französischen Oper, bei dem lyrischen Charakter der älteren deutschen, und bei der geschilderten Praxis der Opernbühne, war es bis zum Durchdringen des Wagnerschen Stils ein Zufall, wenn ein Bühnensänger, vermöge eines angeborenen stärkeren Talents, als Darsteller über die vielfach zur Karikatur erstarrte Spielroutine hinausgelangte, und Seltenheiten hohen Grades waren Erscheinungen, die, dem gestaltenden Vermögen nach, ebenbürtig neben echter Schauspielkunst sich behaupten konnten. Weit überwogen immer tüchtige, oft auch vortreffliche Kunstsänger, denen die Opernbühne einfach nur das von der Gesellschaft bevorzugte und das besser bezahlte Podium war, auf diesem ihr Virtuosentum zu entfalten, statt im Konzertsaal. Für die Kultur der dramatischen Kunst waren sie tote Faktoren; ihr Wert wäre in einer Geschichte der Gesangskunst, der Musik, zu würdigen: in dieser Darstellung müssen sie als quantité négligeable ausgeschieden werden. Doch selbst bei der geringen Anzahl dramatisch begabter Sänger überwog, in den früheren Perioden namentlich, das musikalische Moment immer so sehr, daß aus den zeitgenössischen Kritiken nur allgemeinste Züge über ihre Darstellungsgabe sich rekonstruieren lassen. Gewöhnlich wird nicht mehr betont: als daß der Sänger oder die Sängerin „nebenbei ein vorzügliches Schauspielertalent an den Tag gelegt habe".

In Berlin fand reiche Schätzung als eine so „beidlebige" Sängerin — nach der Bethmann und der Schick — Anna Milder-Hauptmann, die auch der Wiener Oper zwölf Jahre angehörte. Goethe hat sie gefeiert, mit deutlichem Hinweis auf das Identische in den Iphigenien Glucks, die der Milder Hauptpartien waren, mit seiner Dichtung. Sie darf als die Klassikerin der Operndarstellung gelten; ihre Alceste nennt Klingemann „die erste echt tragische Operndarstellung im kühnsten Stil", die er auf einer Bühne gesehen. Dann in der Hochsaison des Berliner Opernlebens, während der Wettkämpfe der beiden Bühnen, traten besonders zwei Sängerinnen in den Vordergrund (wobei natürlich die zahlreichen Gäste der französischen und italienischen Oper unberücksichtigt bleiben müssen): Henriette Sontag und Jenny Lind. Die erstgenannte, ein Schauspielerkind, das schon in Kotzebueschen Knabenrollen „entzückt" hatte, ging über Prag nach Wien ans Wiedener Theater und kam als neuentdeckter Stern dann just zur rechten Stunde nach Berlin, an das eben eröffnete Königstädtische Theater, wo sich ihr wohlbegründeter Ruf bald zum internationalen Ruhme dehnte. Eine blendende Schönheit, musikalisch, mit einer Stimme von reizvollstem Timbre, eine gewinnende Individualität und ein großes Maß von Theaterroutine: wo solche Gaben zusammentrafen mit dem brennenden Bedürfnis nach Personenkultus, dürfen wir schon ein außerordentliches Maß von Begeisterung voraussetzen. Das ist denn der Sontag auch überschwänglich zuteil geworden; sie besiegte in Berlin die Catalani, wurde in Paris und London gefeiert und zu ihrer strahlenden Künstler-

schaft kam dann noch der Ruhm einer vornehmen Ehe: mit dem Grafen Carlo Rossi. Als dieser, 1835, Gesandter am Frankfurter Bundestag wurde, entsagte die Sontag der Bühne; später jedoch büßte ihr Gatte sein Vermögen ein und sie fand den Weg zu ihr zurück, unternahm, als dreiundvierzigjährige Frau, eine zweite Siegerfahrt durch ganz Europa und, 1852, durch Amerika, wo sie zwei Jahre darauf der Cholera erlag.

Das zweite Hauptgestirn dieser Periode, Jenny Lind, — wobei hier der Streit unentschieden bleiben muß, der damals die Zeit in Atem hielt: ob die Sontag die Sonne und die Lind der Mond sei, oder umgekehrt — bot eine unvergleichlich harmonische Durchdringung von poetischer Weiblichkeit mit seelenvoller und stilreifer Gesangskunst. Wir besitzen über sie wertvolle Urteile von Rötscher, wonach der poetisch-rührende Gehalt der Leistungen einen höchsten Grad erreicht haben muß. Aber aus den Kritiken Rötschers, die fast Verehrung atmen, geht doch zwischen den Zeilen hervor, daß die Lind ihre Gestalten nicht aus dem dramatischen Zentrum schuf: sie war eben die bezaubernde Jenny Lind in allen Rollen und blieb diesen genau so viel schuldig, als in ihrer Individualität nicht eingeschlossen war. Ihr Bestes scheint sie als Vielka in Meyerbeers ‚Feldlager‘ geboten zu haben; ihre Donna Anna aber entbehrte des lohenden Rachedurstes, ihre Norma der Dämonie. Dafür war sie eine religiös-innige Agathe, eine ungemein rührende Nachtwandlerin, auch dadurch vollkommen, daß sie hier die Forderungen des musikalischen Stils bis zur Idealität deckte. In der Küstnerschen Epoche trat dann Luise Köster als poetische Darstellerin hervor und als eine Sängerin von reinster Kunstwirkung.

In München und in Wien zeichnete sich (1830 bis 1850) Wilhelmine Hasselt aus; dann, ebenfalls an der Wiener Oper Klara Vespermann-Mezger und Therese Grünbaum, für die Weber die Euryanthe geschrieben hat. In kolorierten Partien behauptete Sophie Löwe in Wien die Führung; neben ihr Amalie Hähnel, beide Schülerinnen Ciccinaras. Die Hähnel kam später ans Königstädtische Theater nach Berlin. Eine nur kurze Laufbahn war Nanette Schechner bestimmt, die sie, nach erfolgreichen Gastspielen in Berlin, wo sie mit der Sontag und der Catalani in Wettbewerb trat, in München beschloß.

Aus der verhältnismäßig glänzenden Periode des Operngesangs, von 1820 etwa bis 1860, wären immerhin eine stattliche Reihe von Namen zu nennen; doch um Registrierungen handelt es sich hier nicht. In unserem Sinne ist als die alle diese Erscheinungen weit überragende, als die dramatische Sängerin *κατ᾽ ἐξοχήν* eigentlich nur Wilhelmine Schröder-Devrient bedeutungsvoll. Die große Begabung Sophiens, der Mutter, erschien in ihr verjüngt, erneut, erhöht durch die Gaben des Körpers, der Seele — und vor allem eben durch das siegreiche Kunstmittel des Gesangs. Sie ist es gewesen, die, nach Wagners

Zeugnis, in dessen früher Jugend schon im „höchsten Grade bestimmend“ auf ihn gewirkt hat. In der Programmschrift ‚Zukunftsmusik‘ bekennt Wagner: ihr „unvergleichliches dramatisches Talent“, die „unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen“ hätten ihn mit einem für seine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber erfüllt. „Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen und sie im Auge, bildete sich mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerks aus, dem ich kaum noch den Namen Oper geben konnte“. Aus diesen Zeugnissen und aus der Wilhelmine Schröder-Devrient zugeeigneten Schrift ‚Schauspieler und Sänger‘ wäre eine Fülle von Zügen zusammenzutragen, die das im eigentlichen Sinne schauspielerische Genie, die Fähigkeit der Selbstentäußerung, des Aufgehens, nicht nur in den Leidenschaftsgehalt einer anderen Gestalt, sondern auch in deren physiologisch-charakteristische Bedingtheit, in einem Grade darlegen, wie er überhaupt nur in allerseltensten Fällen angetroffen wird. Die Schröder-Devrient stand als Schauspielerin in der Oper selbst bemerkbar höher als viele ihrer Rivalinnen im Drama; von ihrer Umgebung auf der Opernbühne hob sie sich natürlich als ein Phänomen ab. Sie war nach Wagners Zeugnis, „weder in der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuosentums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin, im vollsten Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung und Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt . . .“ „Alle meine Kenntnis von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau . . . die Kunst der erhabenen Täuschung, wie sie der berufene Mime ausübt, ist nicht durch Lügenhaftigkeit zu gewinnen; und hierin bezeichnet sich der Scheidepunkt des echten mimischen Künstlers von dem schlechten Komödianten, welchen der Geschmack unserer Tage mit Gold und Lorbeer zu überschütten sich gewöhnt hat“.

Wagner und Weber hatten die Schröder-Devrient in einer Rolle kennen gelernt, die uns heute durchaus flach und kaum dramatisch bedeutsam scheint: als Emmeline in der Schweizerfamilie. Wir fragen, wie die Frau es fertig brachte, hier eine solche Kunst an den Tag zu legen, daß jene Meister so von ihr hingerissen werden konnten. In der nämlichen Rolle trat sie dann, 1822, ihr Engagement in Dresden an. Und ähnlich beschaffen war ja der allergrößte Teil der ihr zufallenden Aufgaben. Wie mächtig muß ihr inneres Leben gewesen sein, daß sie die konventionellen Schalen so glutvoll zu durchleuchten vermochte. Ihre Schlußszene als Romeo soll eine tragische Erschütterung sonder gleichen bewirkt haben. Ihre Darstellung muß unbedingt die gezogenen Grenzen oft durchbrochen haben; und das tadelte die formalistische Kritik an ihr. Dafür wandelte sie eben, was als abgeglättete Harmonie sich gab, in

erschütternde Innerlichkeit durch die Entfesselung ihres von weiblicher Leidenschaftlichkeit ganz durchglühten Temperaments. In diesem Grundzug ihres Wesens hat Wagner sie vielleicht nicht ganz erkannt; daher seine Verwunderung und sein augenblicklicher Verdruß, als er sie nicht für den Plan der ‚Sarazenin' gewinnen konnte. Diese Heldin eines unausgeführten Musikdramas sollte ein Weib werden, das sich zur Prophetin wandelt und sein Weibtum abstreift; doch dieser Prozeß ging der Schröder nicht ein. Dieser Frau kam der „Wahn in dem Bedürfnis der erotischen Leidenschaft und dessen Befriedigung" nicht in dem Maße zum Bewußtsein, wie Wagner wähnte: ihre Stärke lag anscheinend vielmehr gerade in der sinnlichen Glut, die ihren Jubel, ihren Schmerz, ihre Hoffnung, ihre Sehnsucht auf der Szene elementar durchleuchtete. Damit kam sie freilich der triebhaften Seite der Wagnerschen Frauengestalten so nahe wie keine sonst, — solang es eben das Pathos der Liebe blieb, das diese Gestalten zum Heroismus der Selbstaufgabe treibt. Sie war eine volle Senta im Holländer; aber ihre Natur wehrte sich gegen die Elisabeth, wie sie sich gegen die zugemutete Sarazenin wehrte. Es ist gewiß vieles aus ihrem Wesen in die späteren Gestalten Wagners hinübergeflossen: in die Brünhilde, Isolde, Kundry, — und doch ist zu zweifeln, ob die Schröder-Devrient die Wandlung der Kundry in der Seele mitgemacht hätte.

Im Jahre 1830 brach sie ihren Dresdner Vertrag, um für ein Jahresgehalt von 55000 Francs, bei dreimonatigem Urlaub, an die Pariser Oper zu gehen; doch schon nach einem Jahr kam sie, unter freieren Bedingungen, die ihr Gastspiele durch ganz Europa gestatteten, nach Dresden zurück. 1837 sang sie auf der Londoner Bühne in englischer Sprache; ein Versuch, der fehlschlug, da sich schon damals eine Abnahme ihrer Stimme bemerkbar machte. Die Zeit ihres gemeinsamen Wirkens mit Wagner an der Dresdner Bühne war deutlich schon der Abend ihrer Künstlerschaft, der durch eine zweite, besonders unglückliche Ehe mit einem sächsischen Offizier, von Döring, noch mehr getrübt wurde. Am 16. Mai 1847 schied sie als Iphigenie in Aulis von den Brettern, verheiratete sich 1850 zum dritten Male mit einem Livländer, von Bock, und starb in Koburg, wohin sie sich zurückgezogen hatte, am 20. Januar 1860.

Aus der Schule der Dresdner Oper ging, von dem trefflichen Johannes Miksch ausgebildet, Agnese Schebest hervor, die sich im vollsten Sinne nach dem Vorbild der Schröder entwickelte und es in deren Rollenkreis auch zu einer hohen Meisterschaft brachte, wenn sie schon deren natürliche Gaben weit schwächer entwickelt aufwies. Das Jahr der Abwesenheit der Schröder brachte ihr einen verheißungsvollen Aufschwung; doch als die Meisterin wieder zurückkehrte, sah sich die Schülerin gedrückt und suchte einen anderen Wirkungskreis, den sie vornehmlich an der Oper in Pest fand. Agnese Schebest war dann mit David Friedrich Strauß verheiratet; jedoch nur kurze Zeit. Von 1836 bis 1842 gastierte sie an fast allen bedeutenden Bühnen, worauf sie sich nach

Stuttgart ins Privatleben zurückzog. Außer einer Selbstbiographie schrieb sie ‚Rede und Gebärde‘, Studien über mündlichen Vortrag und plastischen Ausdruck, die ein tiefes Eindringen in den Geist und in die Technik ihres Berufs verraten. So wirkte sie als vorzügliche Lehrerin darauf hin, das Wesen der Kunst, wie sie es der Schröder-Devrient abgelauscht hatte, methodisch festzulegen.

Die Dresdner Oper besaß neben den Genannten ferner in Henriette Wüst ein ausgezeichnetes Talent; man rühmte sie als die beste Eglantine Webers. In diesem Rollenfach errang sich jedoch die entschiedenste Bedeutung Johanna Wagner, verehelichte Jachmann, die Nichte des Meisters, und behauptete sie durch das dritte Viertel des Jahrhunderts. Sie gehört zu den wenigen Künstlern der damaligen Oper, die noch vom Schauspiel ausgegangen waren, von da eine schätzbare Grundlage an darstellerischem Talent mitgebracht hatten. Unter dem direkten Einfluß ihres Oheims entwickelte sie sich dann als eine der ersten reifen Darstellerinnen des Wagner-Stils in Deutschland. Sie, anstelle der Schröder-Devrient, die richtiger als Venus an ihrem Platze stand, war die erste Elisabeth im Tannhäuser (19. Oktober 1845) und schritt in Aufgaben wie Iphigenie, Johanna d'Arc, die Linie der Darstellung betonend, weiter. Darauf suchte sie bei der Viardot-Garcia Ergänzung ihrer Stimmausbildung, um dann als Norma, Valentine, besonders aber als Fides im Propheten, als Ortrud, Vestalin, Orpheus, Lucrezia Borgia vollendete Gebilde zu schaffen. Sie gehörte, von 1851 ab, der Berliner Oper und griff hier mit bedeutendem Erfolg auch wieder ins rein schauspielerische Gebiet hinüber: Gräfin Terzky, Margarete von Parma, Königin Elisabeth (bei Schiller und Laube), Margarete (Richard III.), Lady Macbeth und Brunhilde waren große Gestalten ihrer Kunst.

Aus den jungen Tagen der Wagner-Kunst, aus der unter Liszts Leitung stehenden Epoche des Weimarischen Theaters, tritt dann die hervorragend poetische Gestalt von Rosa Agthe, später die Gattin von Feodor von Milde, hervor, deren Individualität, die den höchsten lyrischen Ausdruck der Agathe ermöglichte, sie geradezu vorbestimmt für die Elsa im Lohengrin erscheinen ließ. Ihr Gatte war in dieser ersten Vorstellung des Werks der Telramund; Auguste Fehringer, lange eine Hauptstütze der Hamburger Oper, die Ortrud.

Beschränkter noch als in der weiblichen Linie des Operngesangs waren in der männlichen Erscheinungen, die eine volle Meisterschaft der Darstellung erreichten. Die Chronik vom ersten Drittel des Jahrhunderts braucht für die Sänger als höchsten Ausdruck der Auszeichnung eigentlich immer nur das Wort „glänzend“. Von glänzenden Tenören namentlich berichtet sie: von Friedrich Samuel Gerstäcker in Kassel, von Karl Adam Bader, der im dritten Jahrzehnt der gefeierte Held der Spontini-Epoche in Berlin war, dessen Adel des Spiels man noch besonders rühmte. In Wien beherrschte die Oper etwa

die gleiche Zeit hindurch Franz Wild. Von Bassisten dieser Periode wird Julius Pellegrini in München mit Auszeichnung, besonders auch als Darsteller, genannt, ferner Julius Krause, auch erst in München, dann von 1844 ab fünfundzwanzig Jahre an der Berliner Hofoper tätig. In Wien galt Franz Anton Forti als ein vollendeter Darsteller des Don Juan und des Grafen in Figaros Hochzeit. Einen volleren Umfang an Künstlerschaft aber erreichte an dieser Bühne und in diesem Fach Joseph Staudigl, der ein Vierteljahrhundert der Hofoper angehörte, sich in einer reichsten Tätigkeit, namentlich auch als Oratoriensänger, europäischen Ruf erwarb. Eine ganze Reihe vortrefflicher Baritonsänger wäre hier zu nennen, wie der Vorgänger des erwähnten Feodor von Milde an der Weimarischen Bühne: Eduard Genast, der Sohn des treuen Anton Genast und auch noch ein Schützling Goethes und Zögling seiner Schule. Dann Joseph Böck am Braunschweiger Theater.

Die größere darstellerische Befähigung bei den Vertretern der Baß- und Buffofächern kann in der Tat nicht verkannt werden und erklärt sich daraus, daß unter ihnen die meisten noch aus dem Schauspielerstand zur Oper kamen. Die relative Seltenheit großer und edler Tenorstimmen brachte es mit sich, daß dieses Fach sich meist aus Laien- und bürgerlichen Berufskreisen rekrutierte und da eben, wie erläutert, wenig Rücksicht auf darstellerische Begabung genommen wurde. So heftete sich dem Tenor der Oper geradezu der üble Ruf schauspielerischer Unintelligenz — und nicht bloß schauspielerischer! — an. Die Not um stimmgewaltige und doch einigermaßen die Illusion erfüllende Tenöre war immer groß; sie wurde brennend, als den Opernhelden tiefere dramatische Bewegung zugemutet wurde. Wir sehen deshalb eine ganze Strecke hindurch die Opernkomponisten den Ausweg suchen, die Heldengestalten für Baritonstimme zu schreiben: so namentlich Heinrich Marschner, nachdem Wagner im Holländer mit diesem Versuch vorangegangen war. Das konnte gewissermaßen als eine deutsche Tendenz gelten. Sie wurde durchkreuzt durch die entgegengesetzte des Stils der großen Oper, wo man auf stimmlichen Glanz der Helden nicht verzichten wollte. Und wirklich wurde auch die musikalische Gestaltung durch die tiefe Stimmlage doch beschränkt: kann auf den Tenor im Ensemble nicht verzichtet werden, so ist es von Wichtigkeit, daß die ethische Führung, also die Heldenrolle, der Oberstimme zufällt. Als Robert, Raoul, Johann von Leyden die Typen der Oper geworden waren, setzte sich das Bedürfnis gefühlsmäßig fest, die Heldenrolle im musikalischen Drama als Tenor zu hören.

Aus der mittleren Periode des Jahrhunderts ist hier besonders Joseph Tichatschek in Dresden zu nennen. Robert Prölß, der Geschichtsschreiber des Dresdner Theaters, urteilt, daß es der „mit sich fortreißende Einfluß" der Schröder-Devrient gewesen sei, der Tichatschek zum Ausdruck des Dramatisch-Heroischen geleitet habe, worin er zu seiner Zeit von keinem Rivalen erreicht worden zu sein scheint. Zu diesem Einfluß aber kam der Wagners, der seinen

ersten Rienzi, seinen ersten Tannhäuser in aufrichtiger Neigung wert hielt. Tichatschek hätte von der Natur für sein Fach besser ausgestattet sein müssen, um volle Illusion erwecken zu können. Vom künstlerischen Zentrum aus aber gab er in der Tat Ungewöhnliches: Schönheit und Glanz der Stimme, die ebenso den Ausdruck der Kraft wie den der lyrischen und zarten Empfindung besaß; dazu vor allem eine durchaus vornehme und vertiefte Auffassung, durch ein hinreißendes Temperament gehoben. So war er auch einer der ersten deutschen Sänger, die das primitive Gesetz dramatischen Gesangs gewissenhaft erfüllten: die deutliche Textaussprache. Ja, er erfüllte es bis zur Karikatur: namentlich als er älter geworden, entwickelte sich aus diesem Bestreben eine Manier, die Silben der Wörter mit klingenden Verbindungslauten aneinander zu knüpfen. Bis 1870 war er in Dresden tätig und starb 1886.

Als Wagner aus der Verbannung wieder zur Heimat kehrte, als sein Werk zu den Gestalten eines Tristan, Sigmund, Siegfried vorgeschritten war, bewegte ihn die weitschauende Sorge um eine Bühnenkunst, die diesen Werken, um einen Helden, der diesen Gestalten gerecht zu werden vermöchte. Man wird nie ohne Bewegung die Ausdrücke seiner dankbaren Empfindung lesen können, daß ihm das Geschick, als erstes Geschenk der Heimat, ein solches kongeniales Werkzeug entgegenführte: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. In diesem seltenen Künstler sah Wagner den Protagonisten seiner Schaubühne, seiner dramatischen Zukunft und er begrüßte ihn, mit fast überschwänglichem Gefühl, als den herrlich ausgerüsteten Gesandten der Vorsehung, dessen sein Genius benötigte, sich zu verkörpern.

* * *

Es ist häufig hervorgehoben worden, daß Wagner zunächst ganz vom Traditionellen ausgegangen ist und mehr dieses zu vertiefen trachtete, als daß eine frühreife Genialität ihn zur Erfindung neuer Formen gedrängt habe. War aber auch der Musiker im jugendlichen Wagner konventionell, so ist es doch bedeutsam, daß seine geistige Welt frühzeitig ausdrücklich vom Dramatischen beherrscht wurde, daß Shakespeare ihm eher nahe trat als Beethoven. Erst das gegenseitige Durchdringen dieser beiden Welten: der musikalisch-formalen und der sich ihm immer mehr vertiefenden dramatisch-tragischen, entband ihm den Mut, schrittweise zum Ausbau seines eigenartigen musikalischen Stils vorzugehen, der dann eine Überzeugung wurde, seine Kraft und Stärke und ein auf diesem Kunstgebiet in solcher Machtfülle nie erlebtes Vermögen.

Durch äußere Umstände mehr als durch inneren Drang in die herkömmliche Laufbahn des Theaterkapellmeisters gewiesen, hielt sich Wagner zunächst an das vorhandene Bedürfnis der Opernbühne. So entstanden, 1833, in Würzburg, wo er als Chordirektor begann, die ‚Feen‘, deren Text, nach Gozzis ‚Donna serpente‘, er sich allerdings schon selbst dichtete, und, 1834, als er als

Musikdirektor in Magdeburg wirkte, ‚Das Liebesverbot‘, nach Shakespeares ‚Maß für Maß‘. Am 29. März wurde die zweite Oper, unter dem veränderten Titel: ‚Die Novize von Palermo‘, zur einmaligen Aufführung gebracht. Durch die Spielzeit 1836—37 war Wagner dann in Königsberg und die beiden nächsten Jahre am Theater in Riga, wo Karl von Holtei die Direktion innehatte, Wagner als erster Kapellmeister wirkte. Seine Tätigkeit an diesem immer sehr regsamen Theater, das — die einzige stabile Bühne von künstlerischer Bedeutung im Ausland — nun über hundert Jahre das Wahrzeichen deutscher Kultur in den russischen Ostseeprovinzen ist, ließ in vielen Merkmalen schon den außerordentlichen dramaturgischen Geist erkennen, der Wagner leitete. In diesen Jahren beschäftigte ihn sein Rienzi, dessen Buch er nach Bulwers gleichnamigem Roman herstellte. Er ging hier als Dichter und Musiker, wie erwähnt, ganz in den Bahnen der französischen heroischen Oper. In langer Seefahrt trug ihn ein Frachtschiff, als er Riga verließ, nach England, von wo er nach Paris ging. Auf dieser Seereise sind die ersten Schemen vom Fliegenden Holländer aufgetaucht, aber nur erst für die poetische Gestaltung: die musikalische, mit ihrer deutlichen Wendung zur deutsch-romantischen Musik, ergab sich erst während des bis 1842 dauernden Aufenthalts in Frankreich.

Die Berührungen mit Meyerbeer, mit Heinrich Heine, Heinrich Laube und anderen damals in Paris lebenden oder dort auftauchenden führenden Geistern, ferner die durch Lebensnot erzwungene vielseitige, zerstreute literarische und musikalische Tätigkeit in diesen Jahren führten ihm eine Fülle von Problemen zu lebhafter und leidvoller Betrachtung zu. Die befruchtende Stimmung eines solchen Zusammenflusses von politischen, sozialen, philosophischen und künstlerischen Tendenzen, die so sehr von der schablonären Tätigkeit eines Kapellmeisters an mittleren deutschen Theatern abstach, hat Wagner, ungeachtet der mit dieser Existenz verknüpften Kämpfe, wohl die entscheidendsten Anstöße gegeben. Und gleichzeitig ließ ihn das Pariser Großstadtleben aus nächster Nähe einen tiefen Blick in das chaotische Treiben der kulturellen, der künstlerischen Kräfte tun, wodurch seine Kritik und sein reformatorisches Gewissen geweckt wurden: der Ethiker in Wagner wurde stark in jenen Jahren. In oft verzweifelter Erbitterung erkannte er, daß mit dem Hingeben und Ausleihen der Kräfte an die ausstrahlenden und über alle Gebiete sich verbreitenden Strebungen im modernen Kulturprozeß immer nur eine größere Verwirrung bewirkt würde und daß sich so das gesammelte Vermögen des Einzelnen vergeuden müsse. Wagner hatte eine zeitige und deutliche Empfindung für die tragische Situation der auf die „Grenzmark zweier Zeitalter hingeschleuderten“ Zwittergeschöpfe des damaligen Geschlechts, deren nachträglicher Erkenntnis in dem Ausspruch von Robert Prutz früher Erwähnung getan wurde. Gegen das tragikomische Geschick solcher Halbheit, die sich mit raschen, um den Erfolg des Augenblicks werbenden und aus entzündetem Überschwang geborenen Taten

blindsehend dem Moloch der Zeit zum Opfer darbrachte, setzte sich seine Natur kräftig zur Wehr. Nur durch eine ungemeine und in jener Zeit ungeheuerlich erscheinende Subjektivität konnte das geschehen. Dem „Wir", das Wagner rings um sich herum als Richtung, Tendenz oder Partei gewahrte, das mit lauter Zudringlichkeit um Anschluß warb, flatternde Fahnen der Tendenz entfaltete, mit großen Worten große Taten ankündigte, die hernach als Lärm, Schall, Schaum und Rauch zerstoben, — setzte er sein „Ich" entgegen. Das konnte und mußte als eine Vermessenheit sondergleichen um so mehr erscheinen, als die gebotenen künstlerischen Leistungen Wagners keine außergewöhnliche Begabung bekundeten. Auch der Rienzi nicht; in dem wir jetzt freilich hier und da die Löwenklaue erkennen. Mehr schon Der fliegende Holländer, der eben in jenen Jahren entstand. Hier langte die Empfindung, um den Ausdruck in musikalischen Mitteln ringend, zu seelischen Konflikten solcher Tiefe hinab, wie sie nur ein intuitives Genie sieht; nicht nur persönliche Kämpfe, auch die in den Gemütern der Zeit wogenden sind im Holländer in packende symbolische Bilder verdichtet worden. Und wenn auch der symbolisch-ideelle Charakter des Werks unverstanden bleiben oder nicht gebilligt werden mochte: die Gefühlsmacht, das rein Ästhetische einer dramatisch gewendeten Musik ist hier doch schon zu einem Ausdruck erhoben, wie er in gleicher Gewalt in keinem Kunstwerk der spätromantischen und der vormärzlichen Periode anzutreffen war. Hier sprach, um von aller anderen Bedeutung zunächst abzusehen, eine künstlerische Dynamik von überragender Kraft; ein Wille, der seine Leidenschaft zur gestaltenden Macht erzogen hatte; ein Ich, durch das der Strom der Welt hindurchgegangen war, und das die dadurch aufgewühlte Empfindung, all die Resonanzen willkürlicher und suggestiver Art, die von außen her bewirkt worden, — hier eben aus der Sphäre der musikalischen Romantik — in eine konzentrierteste Form zu gießen mächtig war.

Der Holländer war die künstlerische Darlegung eines von der Sehnsucht über sich hinausgetriebenen Subjektivismus, zum leidenden und leidenschaftlichen Pathos gesteigert, in dem sich das ethische Bedürfnis einer vor eine Zeitwende ihrer Geschicke gestellten Menschheit aussprach. Auf dem erregten Stimmungsboden einer schmerzlich sich ihrer Leidenschaft hingebenden Individualität, von ihm geboren und in ihn zurückgeschlungen, taucht das Stück objektive Welt der künstlerischen Gestaltung wie eine Vision auf: ein intensives Erleben der Seele, das nicht zu einem schließlichen Resultat verstandesgemäßer Reflexion gelangen will. Und das wurde fortan die Hauptfrage und die Hauptsorge für Wagners Schaffenstrieb: wie diese Erregtheit und Empfindsamkeit des Subjektivismus, die das Erleben solcher Visionen als unmittelbare Wahrheit empfängt, mit Mitteln der Kunst — der Künste! — ausgedrückt, in die Allgemeinheit zu leiten sei. Wie der gesteigerte schöpferische Stimmungsboden auch in den Hörern bereitet und bei diesen vor allem auch festgehalten werden könne.

Jedes Kunstwerk, das sich in Teilen gibt — wenn diese auch durch ein gemeinsames Band zu einer Einheit verbunden erscheinen mögen —, entbehrt dieser zwingenden Kraft einer lückenlosen Stimmungsbereitschaft und Inanspruchnahme der Empfindung. Das galt besonders und selbst in hohem Grade noch von der auf Glucks Bahnen fortgeschrittenen Oper. Immer noch gab sie ein Ganzes in Teilen, in mehr oder weniger eng verbundenen zwar, aber doch in Teilen; und wenn sie durch die symphonisch-programmatische Ouverture, durch die psychologisch-charakteristische Gestaltung der Vor- und Nachspiele, durch den dramatischen Fluß der Arien und Rezitative wie der Ensemblesätze, ferner durch das Einbeziehen der Chöre in den Aufbau der inneren wie der äußeren Handlung auch einen wesentlichen Fortschritt über die alte Oper bedeutete, so hatte sich doch noch keines der angewandten Mittel siegreich genug bewährt, die Disparität der einzelnen Bestandteile ganz verschwinden zu machen. Der alte, in der dualistischen Beschaffenheit unserer intelligibelen Kräfte wurzelnde Hang: das Ganze immer wieder zu zerlegen, damit man die Teile in der Hand habe und so der verstandesgemäßen Betrachtung, der rationellen, zu Hilfe komme, widersetzte sich in aller Erfahrung der gewollten Einheit. Immer noch galt das Musikstück als das Primum; immer noch die kindliche Freude am Spielzeug der Form. Musikalisch ja ganz berechtigt und in einem wichtigsten Instinkte wurzelnd; eben des im Spieltrieb sich ankündigenden Kunstvermögens. Daher denn auch die unverwüstliche Lebenskraft der italienischen Oper, die, wie wir sahen, die kaum befestigte Position der dramatischen Musik immer wieder zu zerstören drohte.

Aus einer kontemplativen Gesamtstimmung nur war jene Bereitschaft zu bewirken, die die künstlerische Vision zum seelischen Erleben wandelte. Und hierauf zunächst richtete sich nun die gestaltungsmächtige Energie Wagners. Er untersuchte die Kunstmittel der antiken Tragödie: da fand er eben als erstes und mächtigstes den die ganze Grund- und Geburtsstimmung des Kunstwerks schaffenden Chor. „Der Chor der antiken Tragödie hat seine gefühlsmäßige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester zurückgelassen“, war der Schluß Wagners. Und hier setzte er an: sein Orchester sollte die dionysische Stimmung bereiten, damit der Held „mit der Wahrhaftigkeit einer Geistererscheinung auf das hellsichtig gewordene Publikum“ wirken könne. „Das Orchester gleicht der Erde, die dem Antäus, sobald er sie mit den Füßen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab“. Die Betrachtung der antiken Tragödie und ihrer Stoffe leitete Wagner aber auch zu der weiteren Erkenntnis, daß für das ihm vorschwebende musikalische Drama die historisch-politische Betrachtungsweise, die sich der Zeitdichtung fast ganz bemächtigt hatte, die vorzugsweise auch die moderne heroische Oper beherrschte, ganz ungeeignet war. Das Drama der Alten wurzelte im Mythus; an Stelle des antiken Mythus konnte, mußte der romanisch-germanische, der religiöse der christlichen Kultur

treten. Nicht Probleme der Zeit, sondern solche der Menschheit, der in einer höheren Kulturgemeinsamkeit verbundenen Volkheit boten sich als Stoffe des musikalischen Dramas und zur Bereitung jenes breiten, erregungswilligen Stimmungsbodens dar. Und dem Mythus konnte sich die Natur in ihrer stimmungsmächtigen Kraft als Bild, als Vorgang der Elemente, verbinden.

Im Holländer und auch noch im Tannhäuser waren mehr nur die Anläufe zu dem Gesamtkunstwerk, wie wir es der Idee und der Ausführung nach aus dem späteren Schaffen Wagners kennen, bemerkbar. Diese aber doch schon so stark, daß gerade an ihnen der Geschmack der Zeit Anstoß nahm. Beide Werke sind noch nicht von Konzessionen an die Konvention frei. Wagner rundet die Teile noch formal ab; und es gibt sich als ein halbverstecktes Wagnis, daß er die Grenzlinien der Formen wieder auflöst und sie hinüberzieht in die folgende Gestaltung. Deutlich aber tritt der Zug hervor, die Kette der psychologischen Vorgänge ununterbrochen erscheinen zu lassen. Die Dominante der Gefühlserregung, immer in enger Abhängigkeit vom dramatischen Vorgang, zeigt sich als Neuerung in der melodiösen Behandlung des Orchesters. Es sind die Anläufe zu der späteren „unendlichen Melodie“, die wiederklingt, wo in anderen Phasen des psychischen Prozesses ein Erinnern, ein Bezug auf frühere stattfindet, woraus dann die theoretische Erklärung später die gequälte Konstruktion der „Leitmotive“ feststellte: Personen, Vorgänge, Orte, Requisiten bekamen ihre Leitmotive. Beides: die orchestrale Melodie und das „Leitmotiv“ waren jedoch keineswegs Neuerungen; neu war nur deren konsequente und von so außerordentlich sicherem dramatischen Gefühl diktierte Verwendung.

Erst Lohengrin brachte die volle Harmonie des angestrebten Kunststils und den ganzen Verzicht auf die konventionelle Form. Hier erreichte die Musik die volle Macht, die ideelle und gefühlsmäßige Einheit als eine allbeherrschende Gewalt zum Ausdruck zu bringen. Schon im Vorspiel, wo die Paraphrasierung eines späteren Gliedes der Handlung, der Erzählung vom Gral, die den Schlüssel zur erlebten Tragödie gibt, wie eine mystische Offenbarung der über dem zu erwartenden Vorgang schwebenden Schicksalsmacht anklingt. Was wir da hören, übt eine solche gefühlsbestimmende Gewalt, daß wir hellsichtig das Ideelle aller Vorgänge wie eine schmerzlich-süße Gewißheit ahnend in uns schauen. So wird durch ein höchst künstlerisches Mittel die am Stofflichen hängende grobe Spannung ausgeschieden: wir werden wie durch eine höhere Stimme sofort in die tragische Bereitschaft versetzt . . .

In gar vielem will uns heute das Maß der Abneigung und der Vorwurf, daß Wagner den melodiösen Charakter der Musik zerstört habe, ganz unverständlich erscheinen. Namentlich in den ersten drei Werken seiner Eigenart, im Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, ist in der Arie, die die Bedeutung der Monodie der alten Tragödie wieder angenommen hat, der liedartige

Charakter, wie ihn Gluck, Mozart und Weber gebildet hatten, so voll gewahrt und nur der episch-lyrische Zug zum dramatischen dadurch erweitert, daß dem Wandel der Empfindung und der Willenswerdung — dem Wesen also des dramatischen Vorgangs im Innern — der Wechsel der Tonarten entspricht: wie im Preislied Tannhäusers, im Gebet der Elisabeth, in der Ballade mit Chor der Senta, wie später in den Liedern Walters von Stolzingen. Viel wesentlicher freilich war der mit dem Orchester vollzogene Wandlungsprozeß.

In aller dramatischen Dichtung ist das gesprochene Wort immer nur das auf den nächsten Zweck gerichtete Ausdrucksmittel, wodurch zunächst der Fortgang der äußeren Handlung bedingt wird, das sich so gibt, wie es von den Personen der Handlung auf deren entsprechendem Punkt verstanden werden soll. In der italienischen Oper freilich sang man in Arien und Chören nur selten das, was die Darsteller der Handlung empfanden und bewegte; weit häufiger das, was der Zuhörer empfinden sollte: nicht die Empfindung der Liebe, des Hasses, der Trauer, der Freude in ihrem individuell-intuitiven Charakter, sondern, wie Liebe, Haß, Trauer, Freude als allgemeine Empfindungen von anderen empfunden werden. Und dem Orchester fiel dabei gerade die Aufgabe zu, durch Melodie und Rhythmus den breiten, populären Widerklang dieser Empfindungen als das „elektrisierende" Moment darzustellen. Doch auch wo das Wort des Dramas subjektive Zustände enthüllt, verrät es selten den ganzen Umfang der Empfindung und bleibt auf eine beschränkte Absicht gerichtet. Nietzsche nennt einmal treffend die Sprache des Dramas eine fortwährende Verstellung, die nur selten — im Ausbruch des unbeherrschten Affekts oder im Monolog — ganz, sonst aber immer nur teilweise aufgegeben wird. Das Wesen echter Schauspielkunst, durch die das Drama erst seinen vollen Körper empfängt, plastische Figur wird, die man von allen Seiten sieht — an Stelle einer reliefmäßigen Umrißzeichnung —, liegt in der Entfaltung des hinter den Worten stehenden Charakters und seines durchaus nicht stets rhetorisch fertigen, vielmehr fast immer von zahlreichen Motiven durchkreuzten Willens. Charakter und Wollen müssen sogar den Personen des Dramas zum allergrößten Teil verborgen bleiben, sonst ist jedes Drama sofort auch zu Ende, wie es nur begonnen, und es bleibt nur das Gerüst der äußeren Handlung als Gegenstand des Interesses übrig. Uns jedoch, den Zuschauern, sollen Charakter und Wille in jeder Phase des Kunstwerks deutlich sichtbar, fühlbar, oder doch wenigstens der Ahnung erschlossen werden. Sie müssen also zu einem, im Sinne der Handelnden unwillkürlichen Ausdruck kommen. Ja, dieses Durchscheinen der inneren Bedeutsamkeit und der seelischen Zusammenhänge durch die äußere absichtsvolle Bedeutsamkeit, die sich in Worten oder gewollten Gebärden äußert, ist das spezielle ästhetische Moment der Schauspielkunst. Im rhetorischen Drama ist dieser wichtige

anonyme Teil der Handlung ausschließlich der körperlichen Beredsamkeit, der Mimik, vorbehalten, während er doch schon in der antiken Tragödie seinen Ausdruck in der Musik fand. Die Musik der Alten verkündete „das Ethos der Charaktere“; — diese selbst in ihren Worten und Handlungen nur ihre Affekte. Das war sogar eine Notwendigkeit, da das Instrument der feinen Mimik: die in leisesten Wandlungen und Wendungen sich äußernde körperliche Beredsamkeit, — das, was wir vom Auge des Schauspielers abzulesen gewöhnt sind — oder gewöhnt sein möchten! — für das griechische Theater mit seinen ungeheueren Dimensionen entfiel, ganz und gar entfiel, so lange man auf ihm in Masken spielte. Dafür eben trat die Musik ein.

Daß im modernen Opernhaus, bei der mangelnden schauspielerischen Begabung der Sänger, bei den vielen anderen Wichtigkeiten, die deren Aufmerksamkeit zur Ausführung des rein musikalischen Teils herausfordern, dieser anonyme Teil der Handlung so gut wie unausgefüllt blieb, erkannte Wagners eminent entwickelter Instinkt für das Mimische sehr bald. Es ward ihm klar, daß auch hierfür nur das Orchester eintreten könne. Das anonym bleibende Empfindungsweben der Charaktere, was als Unterstimmung, verleugneter Affekt, verborgener Gedanke, als Blitzbild der Erinnerung durch die Seele zieht und zuckt, das legt er nun in die orchestrale Nebenlinie, die dadurch ein ganz selbständiges Kunstmittel wird, wie ein solches dem Drama, wie es aber auch der Oper alten Stils fehlte. Man denke an die Aufgabe des Orchesters im Zwiegespräch Lohengrins mit Elsa, vor dem Eindringen Telramunds; wie beider eigentlicher Seelenzustand uns, unter Bangen, zu höchster Teilnahme greifbar deutlich wird, während beide doch der Illusion einer Verewigung ihres Glücks nachhängen und sich Versicherungen hoher Seeligkeit geben. Das grobe Drama — und nicht nur das grobe! — das keine anderen Ausdrucksmittel für solche verborgene oder geheimgehaltene Gedankengänge kennt als die sich so oft unzuverlässig erweisende körperliche Beredsamkeit, hatte hierfür das **a parte**, das „bei Seite“ erfunden, diesen übelsten und gründlichsten Zerstörer aller dramatischen Illusion! Oder es machte sich für die Dichter die Notwendigkeit geltend, unvermeidliche Motivierungen an anderer Stelle nachzuholen: zu erklären. Welchen Vorteil für eine gedrängte Konzentration der dramatischen Führung bot sich dagegen Wagner dar. Durch den im Orchester fortgesponnenen Faden der unter dem mimischen Ausdruck bleibenden Empfindungen werden seine Gestalten gewissermaßen von innen durchleuchtet, durchsichtig für das Auge des Schauenden.

Eine weitere Rolle fällt dem Orchester in den symphonalen Zwischengliedern zu: die durch die Handlung erregten Empfindungen, die schon als ein Erlebtes, als ein ästhetisch-ethisches Resultat aufgenommen worden sind, tauchen als weitere Verknüpfungen schlingende Erinnerungen auf, lösen die an der äußeren Handlung hängende grobe Spannung durch ein Rückwärtsschauen auf

das innere Erleben ab, durch ein Ahnenlassen der kommenden Entwicklung, wie im Vorspiel zum dritten Akte der Meistersinger. Es sind lyrisch-dramatische Intermezzi, natürlich streng im Fluß der Handlung bleibend, die im gesprochenen Drama unmöglich wären und unkünstlerisch. Hier, als Ausdruck unmittelbarer flüssiger Empfindung, ermöglichen sie das Gestaltwerden der Idee, des Schicksals, ohne sich doch zum Begriff in Worten zu wandeln. So wird die Ahnung des über das Kunstwerk gespannten Bogens der Idee zu einer im Gefühl bestimmten Zuversicht.

Der große Vorsprung für das Dramatische, der durch diese Vertiefung und Verschlingung der Kunstmittel gewonnen ist, kann nicht geleugnet werden. Das „Wort-Ton-Drama" erweist sich mächtig durch die gleichzeitig mögliche Inanspruchnahme und Befriedigung aller Kräfte ästhetischer Wahrnehmung. Nur die Ausschließlichkeit, die propagatorischer Eifer diesem Kunststil zulegt, dessen Anpreisung als des alleinmächtigen und eine absolute höhere Rangordnung behauptenden, ergibt sich als Widersinn, wenn man die Reihe der Möglichkeiten dramatischer Vorwürfe überblickt. Daß dieser Stil nicht nur für das mythische Drama geeignet, sondern in hohem Grade auch einer differenzierten Charakteristik mächtig ist, erleben wir in den Meistersingern. Aber man braucht sich auch nur den von Wagner selbst als Muster hervorgehobenen Prinz von Homburg, oder den Zerbrochnen Krug oder Schillers Wallenstein lebendig zu machen und wird nie wünschen, die Fülle der poetisch-psychologischen Motivierungen, die sich hier aus dem Allgemeinempfinden — im Goetheschen Sinne — „spezialisiert" haben, wieder zurückgeschlungen zu sehen in das elementare symphonale Ausdrucksmittel des Wagner-Orchesters. Hiermit ist nur ein Punkt berührt, wo sich bei einer großen Gemeinde künstlerischer Menschen das verehrende Verständnis trennt von dem überbetonten Subjektivismus im programmatischen Wirken Wagners und seiner Schule, der eigentlichen „Wagnerianer": Solcher Punkte bieten sich viele; doch wäre es aussichtslos und im Rahmen dieser Darstellung verfehlt, das kritisch-polemische Gebiet, das durch das Problem Wagner erschlossen und befruchtet worden ist, auch nur den Hauptrichtungen nach zu durchstreifen. Es ist dies auch unnötig, da hier von vornherein Wagners Kunstwerk nicht als ein Problem, sondern als eine Erfüllung behandelt worden ist. Als eine Erscheinung von wichtigster Bedeutung: in der so viel nach Emanation in großen Kunstformen strebende Kraft, die sich in unserer Kultur der Bühne am Widerstand des Stoffes und am Widersinn der Zustände immer zermürbte, in die relativ vollste Blüte der Erfüllung trat. Dem „Wagnerianer" freilich ist eine solche, aus fast ehrfürchtigem Staunen über die Größe des Erreichten — um so größer, als die Entschließungen moralischer Art, von denen Immermann seinerzeit die Palingenesis der Bühne abhängig sah, hier wirklich den Ausschlag gaben! — fließende Bewertung des Wagner-Werks fast immer noch Blasphemie. Da erscheint es

nützlicher und auch respektvoller, sich an die positive Bedeutung dieses Werks zu halten, es aber auch in seiner individuellen Begrenztheit zu zeigen, die namentlich der das Ideelle bestimmenden Weltanschauung Wagners eignet. Der Wagnerianer will seinen Meister als ein „Ziel" verehrt wissen: der größte Mensch der Welt ist aber immer nur ein „Weg" gewesen, wollte nur ein Weg sein. Daß man das Ziel noch anders, noch weiter gesteckt sehen kann, zu sehen sich unterfängt und wünscht, das ist im Sinne der der wirklichen Weihen Teilhaftigen freilich immer die Sünde wider den heiligen Geist . . .

Keines der Verdienste Wagners wird dadurch verringert, daß man es im Lichte der praktischen Vernunft betrachtet, die dem auf das Wesen der Kunst — und zunächst der theatralischen Kunst — gerichteten Willen sich gesellen muß. Es ist immer nützlich, aus Wagners Schriften, in denen sich ein Genie des tatmächtigsten, unter dem Druck eines ungeheuerlichen Schicksals im letzten Sinne zur Tatlosigkeit verdammten Willens ausspricht, die ekstatischen Begründungen seiner ethischen Absichten mit kritischer Besonnenheit zunächst auszuscheiden: denn erst dann wird man gewahr, welche strenge, keine Lücke übersehende Logik die rein künstlerisch-technische Synthese seines Schaffens aufweist, während die kulturell-ethische, eben der psychischen Überspannung wegen, zum Teil in seinem großartigen Subjektivismus befangen blieb. Wagner ist sicher eines der mächtigsten ethischen Phänomene des Jahrhunderts, vielleicht das mächtigste, aber ein Phänomen — kein Begründer einer neuen Welteinsicht.

Er ist jedoch vor allem der reifste Dramaturg nicht nur des Jahrhunderts, sondern wirklich des gesamten neuzeitigen Theaters. Das Kunstwerk der Bühne hat vor ihm nie einen so vollen Ausdruck erlebt. Und alle Mittel, die er zu diesem Zweck bereitete, erwiesen sich als notwendige und rücken so auf die Stufe eigentlich natürlicher Gesetzmäßigkeiten. Die stumpfe Gewöhnung an den theatralischen Konventionalismus mußte freilich viele der Forderungen und Neuerungen Wagners unverständlich finden. Und doch konnte er keine seiner Bedingungen als nebensächlich fahren lassen, weil sie ihm eben organische Bedeutung hatten, nur die Wiederherstellung eines natürlichen Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Kunstempfangendem bezweckten und sich zudem auf in der Kunstkultur längst gegebene Erfahrungen stützten. So seine Absicht, das Orchester, diesen Offenbarungsquell der anonymen Empfindungen, als Kunstmittel unsichtbar zu machen. Auch die Renaissance-Oper hatte das Orchester hinter die Szene verlegt, wie es so auch in der griechischen Tragödie angeordnet gewesen zu sein scheint, da die Orchestra nur der Schauplatz des Chors war. Für Wagners verdecktes Orchester kamen natürlich noch technische Gesichtspunkte in Betracht: die gewaltige Masse der Instrumente, die Notwendigkeit für den Dirigenten, Szene und Musiker zugleich im Auge zu haben, ferner die herzustellenden dynamischen Wertunterschiede zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Diese Anordnung empfängt aber allerdings auch eine kunstsittliche

Bedeutung, da nur so die „Wißbegierde" ausgeschaltet wird, die sich aller modernen Kunstausübung angehängt hat: das Interesse an dem eigentlich Virtuosen der Kunst, das sich nicht begnügen will, das fertige künstlerische Produkt als ästhetischen Wert zu empfangen, das sehen will, wie es zustande kommt. Wagner selbst betont: „So wenig man den Kehlkopf und die Arbeit der Stimmbänder sehen soll und will beim Gesang, so wenig sollte man bei Musik die Instrumente sehen. Die gräßliche Orchestermaschine wirkt immer illusionzerstörend. Als wenn der Maler vor sein Bild alle Farbentöpfe, Pinsel, Modellappen usw. aufbauen wollte, die zum Zustandekommen seines Kunstwerks doch auch notwendig waren!" Solche eigentlich selbstverständlichen Ausschaltungen gedankenloser, aus Nebeninteressen entsprungener Überlieferungen gewannen in der Praxis eine wesentliche symbolische, die Stimmungsgewalt verstärkende Bedeutung. Als theoretische Programmpunkte verfielen sie aber natürlich dem Spott der Banausen. Wievielmehr erst andere, die den Philister von dem Lotterbett aufscheuchen wollten, auf dem er sich bisher beim sogenannten Kunstgenuß zu wälzen gewohnt war.

In den Jahren der Verbannung, von 1849 bis 1860, konnte Wagner auf Deutschland fast nur literarisch wirken. An dem provokatorischen Charakter der in diesem Zeitraum entstandenen Schriften: ‚Das Kunstwerk der Zukunft', ‚Kunst und Klima', ‚Oper und Drama', ‚Das Judentum in der Musik', — wozu die veröffentlichten Dichtungen kamen, die man eben auch nur ihrem literarischen Wert nach, als Umrisse, denen das Körperliche der Musik fehlte, beurteilen konnte: ‚Die Nibelungen' und ‚Wieland der Schmied' — entzündete sich die feindselige Stimmung gegen dieses von niemand fast gekannte, aber mit ganz ungeheuerlich erscheinenden Ansprüchen verkündigte Kunstwerk der Zukunftsmusik, das zum Erstehen und Leben zu bringen, Wagner zunächst mit dem ganzen Mischmasch von gründlich entstellter Kunstkultur der Bühnen aufgeräumt wissen wollte. Man muß sich diese Vorgänge nur in ihrer ganzen Bedeutsamkeit für das Gemeinempfinden wieder lebendig machen, um den Widerstand richtig abmessen zu können, dem Wagner begegnete. Holländer, Tannhäuser und Lohengrin waren damals in keinem Sinne zu breiter Anerkennung gelangt; selbst die Wagner gewogenen Parteien mischten in ihre bedingte Billigung ein gutes Teil Nachsicht, wie man sie einem pathologisch zu betrachtenden Menschen, von allerdings großem Talent, schuldig zu sein glaubt. Im vorherrschenden Gefühl des Katzenjammers nach der Revolution sprach Wagners Beteiligung am Aufstand auch kaum zu seinen Gunsten, kaum für die Klarheit und Gediegenheit seiner Überzeugungen und Pläne. Und dieser Mann wetterte nun in der Hutten-Sprache seiner Sendschreiben das ganze Bißchen Glanz und Kulturstolz zusammen, das man sich nach allen Enttäuschungen mühselig und dankbar für das aufblühende wirtschaftliche Gedeihen hergerichtet hatte.

Die fast ausnahmelos stockkonservative musikalische Kritik streute ihre reichlichen Ausfälle in die Gruselstimmung des deutschen Volks, dem Wagner mehr und mehr als ein Oger geschildert und von dessen fertigen oder im Fertigwerden begriffenen Werken eine ganz ungeheuerliche Vorstellung geweckt und kolportiert wurde. Besonders waren es diese Nibelungen und der zu deren Aufführung entworfene Plan, den die ‚Mitteilungen an meine Freunde' enthüllten, der jedem braveren Gemüte als Größenwahn erscheinen mochte: „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen mit dem Vorspiel aufzuführen". Kein dramatischer Dichter hatte in Deutschland je so unbescheidene Wünsche gehegt. Dennoch wuchs auch die Gemeinde Wagners fortgesetzt, wenn schon keineswegs in der Progression der feindlichen Partei und der vielen Verstimmten. Franz Liszt, Karl Ritter, Theodor Uhlig und Hans von Bülow entfalteten ihren hingebenden Eifer und das Ausland beschämte Deutschland: Wagner konnte, 1855, in London acht Konzerte mit weithinhallendem Erfolge geben. In Zürich führte er, im gleichen Jahre, seinen Tannhäuser auf; die Komposition von Tristan und Isolde, Rheingold, Siegfried und Walküre war vollendet, als er, 1859, nach Paris ging. Da er für Deutschland eine bedingte Amnestie erhalten hatte, suchte er zuerst wohl Fühlung mit einer deutschen Bühne, die sich hervorragenden künstlerischen Sinnes rühmte, mit Karlsruhe, wo Eduard Devrient der Leiter war. Aber die Vorbereitungen, dort Tristan und Isolde aufzuführen, mußten wieder eingestellt werden. Ebenso in Wien, wo das Werk nach siebenundsiebzig Proben schließlich doch aufgegeben wurde. Um so hoffnungsreicher schien sich in Paris sein Schicksal zu gestalten; durch Unterstützung der Fürstin Pauline Metternich wurde der Kaiser gewonnen und die Große Oper in Paris rüstete sich, Tannhäuser aufzuführen. Wagner komponierte die ihm durch die Stiltradition dieses Instituts auferlegte Variante für die Szene im Venusberg und mit Albert Niemann als Tannhäuser ging das Werk am 13. März 1861 mit einem großen und wenig bestrittenen Erfolg in Szene. Aber der Gegenstoß blieb nicht aus. Zwei Elemente hatten sich, ihn zu führen, innig verbrüdert: der Snobismus der Habitués der Großen Oper, namentlich im Jokey-Klub verkörpert, denen die durch den Stil des Werks gestellte Zumutung einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit ihr Vergnügen störte, — und der deutsche Journalismus, dessen in Paris ständige oder zufällig gerade anwesenden Vertreter den Franzosen klar machen mußten, was dieser Wagner für ein Kulturzerstörer sei. Es mochte dem deutschen Meister ein Trost sein, dagegen gerade die feineren Geister Frankreichs, einen Baudelaire, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Ernest Reyer, Catulle Mendès, Jules Janin, auf seiner Seite zu sehen. In der zweiten Aufführung am 18. März erhob sich eine Opposition von selten erlebter Heftigkeit und eine vernichtende am Sonntag den 24. März: das Werk war für Paris tot.

Wagner trat eine Pilgerfahrt durch halb Europa an, den Ort zu suchen, wo aus einem reineren Geist, unter günstigeren Umständen und persönlicher Beteiligung seiner selbst eins seiner neuen Werke ins Dasein treten konnte; — er fand keinen. Im Vorwort der 1863 erschienenen Dichtung vom ‚Ring des Nibelungen' erörterte er wiederum den Gedanken an jene erwähnte festliche Aufführung; aber bewußt, „wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren", neigte er noch eher zu der Hoffnung, daß eines der deutschen Hoftheater zu bestimmen sei, einmal nur einen Bruchteil der jährlich für den Opernprunk verschwendeten Summen zu einer solchen festlichen Aufführung abzusondern. Das hätte nur auf das Machtwort eines Fürsten geschehen können: „Wird dieser Fürst sich finden? — Im Anfang war die Tat". —

Wir wissen, daß er sich schließlich fand, daß jedoch selbst dann noch die zur Abwehr emporgehetzte öffentliche Meinung den größeren Plan scheitern ließ. Nur zu einer teilweisen Erfüllung der Wünsche führte die mächtige Freundschaft des Bayernkönigs Ludwig II., der mit glühender Bewunderung Wagner an sein großes und glücklos gebliebenes Herz nahm. Dennoch war die Aufführung von Tristan und Isolde in München, am 10. Juni 1865, von entscheidender Bedeutung für Wagners weitere Pläne. Sein dramaturgisches Ideal bewährte sich hierbei in einer verheißungsvollen Probe; der gestaltende Genius sprach sich in dem Werk mit sieghafter Kraft aus. Noch mehr beinahe konnte gelten, daß Wagner aus dieser Probe die Zuversicht schöpfte, in Deutschland die künstlerischen Kräfte nicht entbehren zu müssen, die jenem Ideal sich gewachsen zeigten oder doch ihm zugeführt werden konnten. Hans von Bülow, sein feuriger Vorkämpfer, leitete die Aufführung; Ludwig Schnorr von Carolsfeld sang Tristan, dessen Gattin Malwine Isolde, Kurwenal war Anton Mitterwurzer, der stilvolle Bariton der Dresdner Oper, Ludwig Zottmayr aus Hamburg der König Marke und Anna Deinet die Brangäne. Aber schon am 21. Juli desselben Jahres starb Schnorr von Carolsfeld: nur wie ein leuchtendes Meteor war das Ereignis vorübergezogen, um hinter dem dichten Nebel von halben und ganzen Mißverständnissen wieder zu verschwinden. Zwei Jahre später kamen dann Musteraufführungen von Lohengrin und Tannhäuser zustande und 1868 führte Wagner die Meistersinger auf. Franz Betz war der Hans Sachs, an dieser Gestalt sich zu der edeln Künstlerschaft entfaltend, die ihn, der sonst leidlich im traditionellen Opernstil gewirkt hatte, von da ab auszeichnete. Franz Nachbaur als Walter von Stolzingen trat in den Kreis der jungen Stilisten. Mathilde Mallinger sang Eva und Max Schlosser David. Für die nächsten Jahre rüstete man nun die Festvorstellungen des Nibelungenrings, von denen die des ‚Rheingold' am 22. Oktober 1869 in Szene ging und am 26. Juni 1870 die der ‚Walküre'. Die Idee eines in München zu errichtenden Festspielhauses schien Gestalt empfangen zu

sollen und ebenso die Begründung einer musikalisch-dramatischen Stilschule in der bayrischen Residenz. Damit schien das günstige Geschick für Wagner jedoch erschöpft. Die kostspieligen Sonderneigungen des Königs erregten den ernsten Unwillen der früher schon bezeichneten rückständigen Mächte der bayrischen Kapitale, deren Opposition sich gern hinter den darbietenden Vorwand steckte, daß Wagner der allein Schuldige sei, der Verführer zu der fast ins Maßlose steigenden Pracht- und Kunstentfaltung, die Unsummen verschlang. Der Unwille drohte die Krone selbst in ihrem Träger zu treffen, die empörte Gewalt heischte ein Opfer: und Wagner brachte sich samt seinen Wünschen, denen eben Erfüllung werden sollte, als dieses Opfer dar. „Ich soll mein unbeschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als „ich" und sein Freund", hatte er im ersten Jubel über das einzigartige Vertrauensverhältnis zum König einem Freund geschrieben; — er mußte erfahren, daß in der modernen Kultur die Sänger selten mit den Königen gehen dürfen, noch weniger aber die Könige mit den Sängern.

Nun war er wieder „ich", aber ohne die Machtmittel, dieses Ich zu entfalten, das in sein Werk eingeflossen. Sein Genius jedoch hielt die Lanze des Achill: dieselbe Waffe, die ihm eben die tödliche Wunde geschlagen, sollte ihn auch heilen und aufrichten. Der Volksunwille hatte ihn gestürzt; der Volkswille sollte ihn wieder erheben, sollte wenigstens die Gegenbewegung in Fluß bringen, aus der zunächst eine langsam reifende Bereitschaft für das nun einzig bleibende Ziel erwuchs: selbständig, unabhängig von Gunst der Fürsten und Großstadtkultur das Werk mit Hilfe williger Volkskraft zu errichten. Im Frühjahr 1871 hatte Wagner, im Vertrauen auf den nationalen Aufschwung, wiederum den Gedanken seines Festspielhauses in dem Aufruf ‚Über die Aufführung des Bühnenfestspiels: Der Ring des Nibelungen' hinausgehen lassen und um einfache Anmeldung zur Tat bereiter Unterstützer aufgefordert. Der Ort war gewählt und genannt: Bayreuth, wo Wagner weitgehendes Entgegenkommen der Stadt gefunden hatte. Die alten Freunde waren selbstverständlich wieder zur Stelle, — aber von neuen Helfern, deren man so dringend benötigte, meldete sich ein einziger: Emil Heckel in Mannheim, der spätere Komitee-Präsident in zwei bedeutsamen Perioden des dortigen Hoftheaters. Heckel brachte den fruchtbaren Gedanken zur Bildung der Wagnervereine, zu dessen Verwirklichung ihm Karl Tausig von Wagner attachiert wurde. Tausig war die Seele des inzwischen intentierten Patronatsvereins, der tausend Anteilscheine zu je dreihundert Taler unterzubringen sich vorgesetzt hatte. Diesem Vorhaben sollten die Wagnervereine nun beispringen, derart, daß sie — man dachte sie sich in großer Anzahl über Deutschland verbreitet — Erwerber solcher Anteilscheine werden würden. Der erste Wagnerverein entstand natürlich in Mannheim, unter Heckels Leitung, und entfaltete eine kräftige Propaganda.

War die finanzielle Leistungsfähigkeit dieser Vereine auch schwach, so bewirkte deren rühriger Eifer doch ein Wesentliches: den Glauben an Bayreuth langsam in breiten Kreisen zu befestigen. Und daß die Sache nun doch Ernst werden würde, das rief die bekannte Erscheinung der plötzlich von anderer Seite wach werdenden Energie hervor. In Berlin waren in wohlhabenden Kreisen Zeichnungen in beträchtlicher Höhe gesammelt worden, die verbindlich werden sollten, wenn Wagner sein Festspielhaus dorthin bauen wolle. Von der Partei der zuverlässigen Freunde gestützt — hier sind namentlich Bürgermeister Muncker, der Bankier Feistel, Freifrau Marie von Schleinitz, dann der Intendant des Weimarischen Theaters, Freiherr August von Loën, zu nennen — hielt Wagner nun erst recht an Bayreuth fest. Und mit dem Frühjahr 1872 schien das Werk gesichert; man schritt zu der denkwürdigen Grundsteinlegung am 22. Mai. In Beethovens ‚Neunter‘ jubelte sich Wagners nun von gerechter und großer Hoffnung beflügelte Energie aus.

Wie das Unternehmen dann doch wieder ins Stocken geriet, die ganze Misere deutscher Engherzigkeit sich bei der Beschaffung der Mittel offenbarte, die einer künstlerischen Erscheinung wie Wagner gegenüber in einem anderen Land sicherlich keine paar Monate in Frage stünde, braucht hier nur in Erinnerung gebracht zu werden. Ludwig von Bayern mußte die entscheidende Hilfe bringen: ein Darlehen aus der königlichen Schatulle ermöglichte die Fertigstellung des Theaterbaus und ließ den Betriebsfonds frei werden für die vorbereitende technische und künstlerische Arbeit. An einundachtzig Hof- und Stadttheater des deutschen Reichs, die jahraus, jahrein mit den spottwohlfeil erworbenen Wagneropern nun schon fast ihre Existenz bestritten, hatte man das Ansuchen gerichtet, durch je eine Benefizvorstellung den Fonds für Bayreuth zu stärken: von diesen hatten achtundsiebzig gar nicht, drei abschläglich geantwortet. Allerdings lag in dieser Aufforderung ja kein geringes Maß von Naivität. Man sagte den Theaterleitern: weil ihr bis jetzt überall und immer eure künstlerische Ohnmacht erwiesen habt, sorgt nun für Geld, damit ein Fähigerer euch zeigen könne, was ihr schmählich habt verkommen lassen!

Am 13. August 1876 begann in Bayreuth die erste Darstellung vom Ring des Nibelungen. Zum ersten Male im Leben des deutschen Theaters trat hier ein dramatisches Kunstwerk unter Erfüllung aller der Bedingungen in Erscheinung, die nicht ein überstiegener, sondern nur ein reiner, auf das in der Aufgabe liegende Ideal gerichteter Wille als zwingend erkannte. Die zwar oft schon so erkannt worden, aber in so reicher, aus einem Geiste geschaffener Fülle nicht herzustellen gewesen waren. Und wenn selbst keine Vollendung erreicht wurde, so war doch eine Form dargelegt, die die Möglichkeit der Erfüllung in sich schloß und vom Kunstwerk der Bühne waren einmal alle Hülsen künstlerischer Unkultur und der Unsachlichkeit abgestreift. Ein Wust von Fälschungen, die die neuzeitige Zivilisation seit den Tagen der griechischen

Tragiker um den Kult des Theaters gehäuft hatte, war von einer ihr Ziel unbeirrt verfolgenden Energie weggeräumt. Wagner wußte, daß dieser Reinigungsprozeß die Grundbedingung sei: „Es kommt fast mehr auf die Erweckung verborgener Kräfte des deutschen Wesens an als auf das Gelingen meiner Unternehmung selbst", schrieb er 1873; und in dem Bericht an die ersten Wagnervereine sagte er noch deutlicher: „Ich habe jetzt den im deutschen Geiste lange unerkannt vorbereiteten Bau nur zu enthüllen, indem ich von ihm die falsche Gewandung hinwegziehe, die bald wie ein zerlöcherter Schleier in den Lüften zerstieben und als dürftiger Fetzen sich im Dunste einer neuen, reinen Kunstatmosphäre auflösen wird". Durch solche Deutungen sollte freilich nicht das Mißverständnis erweckt werden, das sich nun, Bayreuth gegenüber, mit hämischer Schadenfreude äußerte: daß das Wagnersche Kunstwerk einen naiven Naturalismus verfolge. Diese Kunst war vielmehr ein höchster Formalismus und stilisiert bis in das letzte Detail; nur daß diese Formgebung durchaus vom Grunde unverfälschter Kunstinstinkte empfangen war. Man kann jedoch Wagner nicht davon freisprechen, dieses Mißverständnis durch die angeführten, stark illusorischen Begründungen eher genährt als beseitigt zu haben. Alle große Kunst ist freilich immer höchster Zwang — und die Wagners vor allem. Es ist ihr Triumph, wenn alle von ihr gebotenen Erscheinungen in die geistige Form, in die allein der menschlichen Seele zuständige, durchaus eingegangen sind.

Doch fast wesentlicher als die ästhetischen Qualitäten des Werks war die hier nun doch einmal erreichte reine und volle Stimmungsbereitschaft: daß es doch einmal möglich ward, den Menschen das Kunstwerk als das Erleben einer großen festlichen Stunde zuzuführen." Es sollte in Bayreuth aber nicht wörtlich bei der Stunde bleiben, die wohl auch der aus dem profanen Lärm des Geschäftstags ermüdet vor die Schaubühne Flüchtende sucht: das Kunstwerk sollte das „Tagewerk" seiner empfangenden und weiterschaffenden Kräfte sein. Der Besucher der Festspiele sollte die Kunst „leben", nicht nur in einer Mußestunde genießen. Darum hatte Wagner alle Kompromißvorschläge abgelehnt, nach denen bald eine wirkliche Metropole, eine Großstadt, oder eine Residenz, dem Werke eine viel unmittelbarere Bedeutung zu geben versprechen sollte. Gerade die Gewohnheiten derartiger Kultur sollten abgestreift, das Nebengeräusch der großen Nützlichkeitsmaschine vermieden werden; dafür sollte die Natur ihren friedigenden, weihenden Einfluß üben und eine reine, sehnsüchtige Empfänglichkeit bereiten. Der Mensch sollte in einen Ausnahmezustand versetzt werden.

Einzig auf die möglichste Konzentration der Sinne war das Haus auf dem Hügel bei Bayreuth gerichtet und seine amphitheatralische Anordnung nach antikem Muster. Ungehemmt und nicht abgelenkt von nebensächlichen Interessen, „die ohne Gage mitspielen", konnte der Blick auf das allen in gleicher und voller Ausdehnung sichtbare Bild der Bühne sich richten. Aus verborgener Tiefe stiegen in der künstlich bereiteten Nacht die Töne wie innere

Leuchtkraft tragende Bilder auf, aus Weben und Wallen zu Form und Gestalten sich verdichtend und allmählich zu deutlicher Helle sich wandelnd. Diese Anordnung allein bewirkte und bewirkt in jedem Falle wieder die Sicherstellung des visionären Charakters, den das Kunstwerk bewahren soll. Und gleich im Rheingold kam dadurch auch sofort die überwältigende Symbolik zum Ausdruck, auf die, als höchstes Kunstziel, natürlich auch Wagner sein Kunstwerk gerichtet hat: diese allmähliche Enthüllung des visionär aufsteigenden Bildes aus dem sich langsam lichtenden Dunkel, aus dem Dämmer des Werdens. Das ist eines der mächtigsten Kunstmittel Wagners und kehrt oft wieder: in der Walküre, im Tristan, besonders in Parsifal wie es auch schon in den ersten drei Werken, im Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, eine wohlberechnete Anwendung gefunden hatte. Gelang es dadurch, den Traum einer fiktiven Welt in sinnfällig mächtigen Formen festzubannen, so war deren eindrucksvolle Gewalt dann nur ununterbrochen aufrechtzuerhalten. Hierzu hatten sich jedoch die Kunstmittel des Theaters, wenn es sich namentlich um Visionen mythischer oder heroischer Art handelte, bisher immer ohnmächtig erwiesen. Das vermochte nur die symphonisch-dramatisch behandelte Musik: sie stellte den einheitlichen Fluß her zwischen den Gruppen der Handlung und das keine Reflexion zulassende harmonische Ineinandergreifen der künstlerischen Faktoren, wodurch ein Zerreißen der Illusion, der Vision, fast unmöglich gemacht wurde.

Aber gerade in den Nibelungen ist Wagners dramaturgische Phantasie keineswegs ganz glücklich gewesen und instinktiv oder berechnet sicher gegangen. Es ergeben sich aus dem Stoff und seiner Behandlung sogar empfindsame Dissonanzen, die kaum durch eine Vervollkommnung der szenischen Künste zu verdecken sein dürften. Die wir als göttliche Erscheinungen glauben sollen, bleiben Menschen, bleiben sogar verkleidete Opernsänger. Und eine andere Unzulänglichkeit enthüllt sich: den Prozeß der Phantasie, der die Naturerscheinungen dem Gefühl, der Seele zum Naturmythus wandelt — eine Verwendung der Natur, die Wagner dichterisch auszeichnet —, zu wiederholen, läßt die Maschinerie des Theaters nicht zu. Hier ist der Punkt, wo das künstlerisch Geschaute in das Kunststück unzulänglicher Kräfte umschlägt. Da wirkten auch in Bayreuth die konventionellen technischen Mittel um so gröber empfindlich, als die dichterisch-musikalische Gestaltung sich wirklich den großen Atem der Elemente geliehen hat. Wagner hat sich in diesem Werk selbst Schwierigkeiten geschaffen, die er in anderen, trotz der höchsten Anforderungen an das Technisch-Außerordentliche, wohlweislich zu vermeiden verstand. Hier waren Klippen, wie Thors Improvisation des Gewitters, das Hinwelken der Götter, die Regenbogenbrücke, der Walkürenritt und die Waberlohe, der Feuerritt der Brünnhilde, die einesteils über die Kraft der Bühne gehen, anderseits aber auch, wie gar nicht zu übersehen ist, das Mythisch-Symbolische in das immer unzulängliche Menschenmaß zwängen. Denn wenn es selbst in hohem Grade gelänge, diese Vorgänge

mit den Mitteln der Bühne darzustellen, bliebe der erweckten Vision ein gefährlicher Feind in unserem poetisch-mythischen Bewußtsein um die Bedeutung dieser Dinge. An inneren Vorstellungen dieser Art gemessen, bleibt alle Bühnenkunst immer nur Spielwerk. Nur da aber erreicht das Theater sein Ideal, wo das Theater ganz vergessen wird.

Diese zum Teil schon in der Konzeption des Werks unterlaufenen, an der Realität des Theatermechanismus sich nun scharf enthüllenden Unzulänglichkeiten und Irrtümer waren jedoch gegenüber der Fülle von neugeschaffenen positiven Machtmitteln künstlerischer Illusionierung unwesentlich im eigentlichen Sinne. Vielleicht hinreichend, gegen diese Dramen Wagners sich kritisch zu verschließen, vielleicht selbst gegen sein schöpferisches Dichtervermögen überhaupt, — nicht aber gegen das Werk von Bayreuth, gegen den Weg, der hier gezeigt war. In ihm entwirkten sich unverkennbar lange „verborgene" und von ihrer Entstellung gereinigte Kräfte, deren weitere Entfaltung dem künstlerischen Ehrgeiz große, erhabene Ziele in aller Erreichbarkeit zeigte. Ein Werkzeug war geschaffen worden, nach dem die ganze moderne Kunst durch Jahrhunderte vergebens getastet hatte. Vorwärts war die Bahn frei für die kühnsten Entwürfe; und rückwärts taten sich reiche Perspektiven auf: hier konnte ein Faust lebendig werden, Wallenstein einen angemessenen Körper empfangen, Shakespeare und die alten Tragiker drängten sich herzu, der Weltdichtung jeglicher Herkunft konnte hier die festliche Weihe werden durch die geschaffenen Vorbedingungen wirklicher Kunstbereitschaft und das innige Zusammenklingen aller Kunstmittel, wenn die gleiche sorgfältige und weitausholende Kraft ihnen zugewendet wurde.

Die tatsächlich sich einstellende Resonanz der ersten Festspiele schien zunächst solche Hoffnungen, in Bayreuth ein kühn erzwungenes und weithinaus wirkendes Machtzentrum künstlerischer Kultur erstanden zu sehen, zu knicken. Alle Gegnerschaft, die von jeher zwar die Phrase über den Verfall des deutschen Theaters wiedergekäut, ebenso aber Wagner mit giftigem Hohn bekämpft hatte, schien entfesselt, die Bedeutung Bayreuths in die niedrigste Sphäre der Karikatur hinabzuziehen. Ludwig Speidel, der tonangebende Kritiker Wiens, nannte in der Neuen freien Presse die Nibelungenaufführungen eine „musikalisch-dramatische Affenschande" und meinte, wenn das Werk wahrhaftes Wohlgefallen fände, so wäre das deutsche Volk „durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kulturvölker des Abendlands". Man schrieb von „Alliterationsgestotter", vom „Rheingoldaquarium", nannte Wagner den eitelen, mit allen Schneiderkünsten aufgedonnerten Ehrenbürger von Bayreuth, sein Werk eine „Deklamationsmaschine", einen „Kunstunfug und Gründungsschwindel" und so fort in unendlicher Grazie. Und das waren nicht Stilübungen hungernder Schmocks in den Witz- und Klatschblättern: nennt man die besten Namen der deutschen Publizistik, Ästhetik und Musikkritik jener Zeit,

so hat man die feindseligen Gegner Bayreuths beisammen, die Verkenner des reifsten Gedankens, den ein Dramaturg der Neuzeit gedacht hat.

Seiner ersten Künstlerschar zollte Wagner uneingeschränkte Anerkennung; sie und die sonstigen Helfer am Werk hatten sich, zum größten Teil auf materielle Entlohnung verzichtend, mit hingebendem Eifer der Aufgabe gewidmet. Die drei Rheintöchter waren Lilli Lehmann, Marie Lehmann, Minna Lammert; Alberich: Karl Hill; Wotan-Wanderer: Franz Betz; Donner: Eugen Gura; Froh: Georg Unger; Loge: Heinrich Vogl; Mime: Max Schlosser; Fasolt: Albert Eilers; Fafner: Franz von Reichenberg; Fricka: Friederike Grün; Freia: Maria Haupt; Erda: Luise Jaïde und Hedwig Reicher-Kindermann. In der Walküre war Hunding: Joseph Niering; Siegmund: Albert Niemann; Sieglinde: Josephine Schefzky; Brünnhilde: Amalie Materna; die Walküren sangen: Marie Haupt, Lilli und Marie Lehmann, Luise Jaïde, Antonie Amann, Minna Lammert, Hedwig Reicher-Kindermann, Johanna Jachmann-Wagner. Siegfried war Georg Unger. In der Götterdämmerung dann sangen Johanna Jachmann-Wagner, Josephine Schefzky und Friederike Grün die Nornen und zu den wiederkehrenden Gestalten der Vorabende kamen als Gunther: Eugen Gura; Hagen: Gustav Siehr; Gutrune: Mathilde Weckerlin; Waltraute: Luise Jaïde und Marianne Brandt.

Das Orchester leitete Hans Richter, der erste Kapellmeister der Wiener Hofoper. Die Dekorationen waren von Joseph Hoffmann, dem tüchtigen Schüler Rahls, entworfen; die Kostüme und Requisiten von Emil Döpler dem Älteren. Die besonders schwierige Lösung der Bühnenmaschinerie unternahmen Karl Brandt und Fritz Brandt, denen, wie erwähnt, für die Zukunft da noch viel zu tun blieb. In der musikalischen Leitung traten Anton Seidl, Heinrich Porges, Franz Fischer und Felix Mottl hervor. — Alle diese Namen sind hier — entgegen sonst geübter Beschränkung — aufgeführt, weil sie in der Folge, mehr oder weniger einflußreich, die Träger und Verbreiter des Stils wurden, der hier ausgearbeitet worden war.

Nur drei Zyklen wurden 1876 von den Nibelungen ermöglicht; und das Defizit war — zur lebhaften Befriedigung der in den Zeitungen sich verkündigenden öffentlichen Meinung — so bedeutend, daß die Fortsetzung des Werkes mehr als in Frage gestellt erschien. Das alte Patronat war so gut wie zerstoben; wieder mußte König Ludwig eintreten, damit nur die dringendsten Verpflichtungen gedeckt werden konnten. Der Fundus des Nibelungenrings aber wurde verkauft und, um Mittel zu schaffen, sogar das Aufführungsrecht des Werks an ein Wanderfestspiel, das Angelo Neumann als Impresario, 1882, durch achtundfünfzig Städte Deutschlands, Italiens, Hollands und der Schweiz führte. In deren dreiundzwanzig haben vollständige Aufführungen des Rings stattgefunden, in den übrigen solche einzelner Abende, wobei sich

das bedeutende Übergewicht an Bühnenwirksamkeit der ‚Walküre‘ ergab, die weitaus die meisten Aufführungen erlebte. Durch die Tournee Neumann lernte auch Berlin das Werk kennen, das während zweier Monate im Viktoriatheater gespielt wurde. Hedwig Reicher-Kindermann, in Bayreuth schon als eine hervorragende Kraft erkannt und für die Zukunft des Wagner-Stils lebhaft begrüßt, war die gefeierte Brünnhilde dieser Wanderbühne: durch Erscheinung, Stärke der Empfindung von echt tragischer Prägung zur Darstellung, durch reiche Stimmittel zu machtvoll wirkendem Deklamationsgesang befähigt, zeigte sich diese Frau als die prädestinierte Heldin des Musikdramas. Ihr Vater, August Kindermann, der treffliche Sänger der Münchner Oper, war 1869 und 1870 der erste Wotan in Rheingold und Walküre gewesen. Und wieder raffte auch sie der Tod jäh hinweg, wie einst Schnorr von Carolsfeld, den „großen Granitblock“ für das Werk, wie Wagner ihn nannte. Hedwig Reicher-Kindermann starb am 2. Juni 1883 in Triest.

Sechs Jahre war das Festspielhaus auf dem Hügel bei Bayreuth ge-geschlossen; 1882, am 26. Juli, kam Wagners dramatischer Epilog ‚Parsifal‘, das Bühnenweihfestspiel, von Hermann Levi dirigiert, zur Aufführung. Und zwar in unvergleichlich größerer künstlerischer Reife, als sie die Aufführungen von 1876 erreicht hatten. Hierbei traten Theodor Reichmann als Amfortas hervor und vor allem Emil Scaria als Gurnemanz und Amalie Materna als Kundry. In Scaria hat der Stil Wagners, nach der Seite edler Plastik hin und der Verinnerlichung des Vortrags, vielleicht seinen reifsten Ausdruck gefunden. Diese Gestalt umfloß ein hohes Maß von unaussprechlicher Weihe und ethischer Größe. Vorzüge, die auch seinem Wotan, den er an seiner heimischen Bühne, in Wien, sang, eigneten. Einen Gipfel dramatischer Bewegung erreichte auch Amalie Materna, ebenfalls der Wiener Oper angehörig. In Bayreuth wechselten mit ihr als Kundry Therese Malten von der Dresdner Oper und die gefühlsmächtigste Leonore Beethovens der deutschen Bühne: Marianne Brandt aus Berlin. Parsifal sangen Hermann Winkelmann, Heinrich Gudehus und Ferdinand Jäger. Es fanden sechzehn Aufführungen statt, die schon damals in starkem Maße von einem internationalen Publikum besucht waren und gleichermaßen durch die Wirkung der Wagnervereine nun auch ein einheimisches Auditorium empfingen, das sich merklich der Bedeutung des Bayreuther Kunststils herangeschult zeigte. Die Gegnerschaft Wagners sah sich, sofern sie nicht kapitulierte, nun doch zu größerer Sachlichkeit gedrängt: Bayreuth als Monument einer alles Alltagsmaß überragenden künstlerischen Kultur konnte ernsthaft nicht mehr in Frage gestellt werden. Ludwig Speidel war gründlich widerlegt: nicht die deutsche Nation sah sich genötigt, aus der Reihe der Kulturvölker auszuscheiden, vielmehr sammelte sich aus Frankreich, England und Amerika eine begeisterte Menge, diesem Geiste neuer deutscher Kultur zu huldigen. Ein siegreiches Weiter-

schreiten auf der erschlossenen Bahn schien nun verbürgt; einen neuen Patronatsverein zu bilden, wurde in Angriff genommen und ein Verwaltungsapparat geschaffen, das wirtschaftliche Gedeihen der Festspiele zu sichern. Wagner durfte hoffen, seine Schöpfung immer mehr der Erfüllung eines, wenn auch nicht von der Nation gegründeten, so doch schließlich in fruchtbarer Dankbarkeit von ihr adoptierten „Nationaltheaters" entgegenwachsen zu sehen. Denn noch entsprach das Erreichte in einem wichtigen Sinne durchaus nicht seinen Zielen: Bayreuth sollte keine Schaubühne nur für die Übersättigten, für die nach Sensationen lüsternen Snobs, nicht gezwungen bleiben, nur der Plutokratie erschwingliche Eintrittspreise zu erheben, — das Volk im weitesten Sinne wollte Wagner in sein Haus zu Gaste laden, zu seinen Kunstfesten. Vielleicht hätte sein starker Wille auch zu diesem Ziele die Wege gefunden und Bayreuth stünde heute nicht unter dem merkantilen System, das just die Absicht Wagners ins Gegenteil verdreht und Bayreuth zum Rendez-vous-Ort der Globetrotters macht. Doch ehe noch zum dritten Male die Fanfaren vom Söller des Festspielhauses den Anfang der Spiele verkündeten, deckte den Meister die Gruft im Garten seines Bayreuther Hauses, „da wo sein Wähnen Frieden fand", in Wahnfried.

Elfmal bis zum Jahrhundertende haben Festspiele in Bayreuth stattgefunden: Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser, Lohengrin und — im neuen Jahrhundert — Der fliegende Holländer wurden aufgeführt und eine Neuinszenierung der Nibelungentrilogie. Dabei ist eine andere Kritik gegen das Werk von Bayreuth zuzeiten besonders laut geworden: eine, die nun für den Geist der Sache gegen die Verwalter dieses Geistes Partei nahm und — wenn auch vielleicht die mit der Fortführung des Werks verknüpften ungemeinen finanziell-technischen Schwierigkeiten oft unbillig übersehend — gewissen Symptomen gegenüber mit begründetem Tadel. Das beseelende Verhältnis zwischen Schöpfer und Gestaltern fehlte für die nächste Folge. Das Prinzip trat an die Stelle der Kraft, deren elementare Sinnlichkeit Wagner nur immer in das richtige Bette zu leiten gewußt hatte. Der Stil wurde prätentiös-geistreich: und ein merkbarer Zug der Undankbarkeit gegen die alten Stützen des künstlerischen Baus wurde selten durch glücklichere Wahlen vergessen gemacht. Um die Jahre 1888 bis 1892 liefen Festspiele unter, denen das Epitheton „dilettantisch" nicht ganz fern lag. Das gilt besonders vom Tannhäuser des Jahres 1891. Den Wagner so köstlich verhöhnt hatte, der Geist Beckmessers schlich zwischen Wahnfried und dem Festspielhaus. Hermann Levi, der durch Wagner am tiefsten in den Parsifal eingeführte Leiter, wurde beiseite geschoben, wodurch gerade dieses Werk bedenklich litt: eine Verschleppung der Tempi, wodurch das Moralische über das Ästhetische geordnet wurde, machte sich verletzend fühlbar. Dazu kam eine Periode des Starsystems, wobei zuweilen ja glückliche neue Kräfte eingeführt,

oft aber auch gröblich vorbeigetappt wurde. In Bayreuth dürften keine Sänger auf die Szene kommen, die den Geist der deutschen Sprache nur stümperhaft beherrschen. Bayreuth sollte Deutschland von der Großen Oper erlösen — und nur gar zu Vieles wurde dort doch wieder Große Oper.

Diese Erscheinungen dürfen nicht verschwiegen werden, eben weil dieses Werk eine Erfüllung theatralischer Kultur bedeutet. Denkt man der Schicksale der deutschen Kunst und der um sie bemühten fähigen Dramaturgen, so wird man zudem immer Anlaß haben, die Energie zu preisen, die eine Schöpfung im lebendigen Wirken erhalten hat, die unter irgend einer der andernorts schaltenden Willens- oder Willkürmächte mit Sicherheit längst zugrunde gerichtet oder bis zu Unkenntlichkeit entstellt sein würde. Im dramaturgischen Werk Wagners lebt eine unzerstörbare Kraft und hat ihre klarste Bestimmtheit in den Partituren empfangen. Diese Bestimmtheit muß, über kürzere oder längere Strecken, von Abweichungen persönlicher Auslegung immer wieder auf das Organisch-Gesetzmäßige zurücklenken. Darum ist die Zuversicht berechtigt, daß Bayreuth, wenn es irgendwie kränkelt, an sich selbst gesunde und immer mehr erstarke. Der im Grundstein des Bühnenbaus eingeschlossene Spruch ist ein Wahrspruch: das Geheimnis macht sich als Kraft offenbar, solange es der Stein bewahrt, das heißt, solange das Haus wirkend belebt ist. Aber die Hüter des Hauses sollten sich auch eines anderen Wortes des Meisters erinnern: „Kinder! macht Neues! Neues und abermals Neues! Hängt ihr euch ans Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität und ihr seid die traurigsten Künstler“. Wagners Aufgabe, sein Bayreuth zu einem Nationaltheater zu weiten, liegt ja vor aller Augen offen da. Sie zu erfüllen, erneuerte er den Münchner Plan zu einer Stilschule, der in Bayreuth auch zur Ausführung gelangt ist. Sie wird von Julius Kniese geleitet. Vielleicht reift sie mit der Zeit Kräfte, die sich auch auf anderen Kunstgebieten tüchtig bewähren.

Die uns sattsam bekannten Zustände am deutschen Theater erlauben immer nur einen äußerst bescheidenen Maßstab, wenn man einen Zuwachs am Stil konstatieren will. Wendet man diesen an, so darf gesagt werden, daß die durch Bayreuth geübten Einflüsse erfreulich große waren. Die Mehrzahl der jüngeren Theater-Kapellmeister erwuchs in der Schule Wagners und von den siebziger Jahren ab half einer allgemeinen Vertiefung der Musikpflege, im Sinne der psychologischen Ausarbeitung, die überraschende Entfaltung der Symphonie-Konzerte, die auf den unerschöpflichen Schatz aus der Erbschaft Beethovens sich stützt. Die Dirigenten wurden zu musikalischen Dramaturgen, die, unterstützt durch das reicher ausgestattete Orchester, den seelischen Gehalt durch wärmere Belebung des Gefühlsverlaufs und durch plastisch-koloristisches Herausarbeiten der sinnfälligen Charakteristik zur erhöhten Wirkung brachten. Von der Trias: Franz Liszt, Hector Berlioz und Wagner ausgehend, gab hierin besonders Hans von Bülow die fruchtbarsten Anregungen und erreichte früher kaum

gekannte Wirkungen. Die „Regie des Orchesters“ wurde von Bülow künstlerisch ausgebildet. Fast alle Anhänger dieser Richtung aber standen — wenigstens zeitweise — auch in enger Beziehung zum Theater: Hans von Bülow selbst in München und dann in Hannover; Felix Mottl brachte die Karlsruher Oper zu bedeutsamer Blüte; Hermann Levi und Franz Fischer wirkten im Sinne Bayreuths auf die Münchner Bühne; Hans Richter in Wien, wo Wilhelm Jahn die Hofoper leitete, der vorher in Wiesbaden eine ausgezeichnete Stilentfaltung zustande gebracht hatte. Hier ist ferner Joseph Sucher zu nennen, in Hamburg tätig und dann in Berlin; Franz Wüllner in München und Dresden; Anton Seidl in Leipzig und später in Amerika. Dresden behauptete nach wie vor eine große Bedeutung für die Oper, die durch Ernst Schuch aufgefrischt wurde, einen Musiker von größter Anpassungsfähigkeit nach beiden Richtungen hin: der deutschen, namentlich aber auch der italienischen, auf deren konventionelle Form die Belebungskraft des psychologischen Stils wohltätig eingewirkt hat. Aus der jüngeren Generation traten dann hervor: Felix Weingartner, der der Berliner Oper und namentlich den Symphonie-Konzerten dieses Instituts eine bedeutende Epoche schuf; Richard Strauß in Weimar und dann als Nachfolger Weingartners in Berlin; Hermann Zumpe in Schwerin, Stuttgart und München; Karl Muck in Prag und Berlin; Gustav Mahler in Hamburg und zurzeit Direktor der Hofoper in Wien; Arthur Nikisch in Leipzig; Bernhard Stavenhagen in München; Otto Lohse in Straßburg. In Bayreuth selbst aber hat, sich allmählich zu dieser Aufgabe heranerziehend, Siegfried Wagner das dramaturgische Erbe des Vaters angetreten.

Natürlich haben auch bei der Schaffung neuer Opernwerke die Jüngeren in Deutschland versucht, unter mehr oder minder betonter Subjektivität, die von Wagner vorgezeichneten Bahnen weiterzugehen. Die Behandlung des Orchesters als psychologisch-symphonale Dichtung ist fast Gemeingut geworden oder doch gemeinsam anerkannter Stil. Eugen d'Albert ist hier zu nennen, Max Schillings, Richard Strauß, Wilhelm Kienzl und Engelbert Humperdinck. Das synthetische Prinzip des Musikdramas zeigt sich in deren Werken überall als das befruchtende. Humperdincks ‚Hänsel und Gretel‘ und Kienzls ‚Evangelimann‘ mögen die Opern sein, denen in den letzten fünfzehn Jahren die breiteste Wirkung zugefallen ist. Im tragischen Stile hat Felix Weingartner im ‚Genesius‘ und im ‚Orestes‘ dramatisch streng konzipierte Gebilde geschaffen. Daneben jedoch ist auch der einschneidenden Wirkung zu gedenken, die von der jungitalienischen Schule der „Veristen“ ausging: von Pietro Mascagni, dessen ‚Cavalleria rusticana‘, und von Leoncavallo, dessen ‚Bajazzi‘ sich im deutschen Spielplan behaupten. Hier enthüllte sich die naturalistische Strömung im musikalischen Ausdruck und mit um so verführerischer Wirkung, als breite Konzessionen an die Trivialität nicht vermieden waren.

Die überwiegende Bedeutung, die im Spielplan der deutschen Opernbühnen dem Musikdrama Wagners zugefallen ist, hat ferner unverkennbar auch das darstellerische Talent der Opernsänger entwickelt. An der Hand der im Stile Wagners gebotenen Hilfsmittel haben sich viele ursprünglich darin schwach beanlagte Kräfte zu einer größeren technischen Reife entwickelt Zu den landläufigen Anwürfen gegen Wagner gehörte in der Zeit der Opposition der, daß sein Stil die Sänger verdürbe; und gegen den Neu-Bayreuther Stil wird derselbe Vorwurf noch besonders stark wieder erhoben. Doch ist auch nicht zu verkennen, daß mit der Übung an Wagnerschen Gestalten der Ehrgeiz erwacht und die Fähigkeit, auch im älteren Stil die Schablone zu überwinden, die Charaktere psychologisch zu vertiefen. Wo irgend nur überhaupt ein Vermögen dieser Art zugrunde lag, ist Wagner der Erwecker gewesen eines vertieften Erfassens und einer natürlicheren Formgebung auch bei den Gestalten eines Mozart, Gluck, Weber, Marschner — und selbst noch bei denen der Großen Oper. Bei den wesentlichen Etappen des Wagnerschen Werks ist schon eine Reihe von tüchtigen Operndarstellern angeführt worden; doch muß auch hier auf eine erschöpfende Registrierung verzichtet werden, wie es bei den Schauspielern der verschiedenen Perioden ja auch geschah.

Das mächtigste darstellerische Talent hat die Geschichte des musikalischen Dramas zu verzeichnen in Albert Niemann. Seine Entwicklung vollzog sich am Hoftheater in Hannover, wo er in den Hauptpartien Meyerbeers, Prophet, Raoul, Robert, dann aber namentlich als Masaniello in der Stummen von Portici phänomenal hervortrat, so daß Wagner ihn ausersah, in Paris den Tannhäuser zu gestalten. Niemanns dort gewonnener Kranz blieb in den Stürmen dieser Pariser Tage unzerpflückt: seine Leistung gewann ihm einen europäischen Ruf. Von der Hannoverischen Bühne übernahm ihn, als eine köstliche Eroberung von 1866, die Oper in Berlin. Niemanns Leistungen können nur an denen größter Schauspielkunst gemessen werden. Eine glutvolle und in erschöpfende Charakteristik sich kleidende Innerlichkeit durchströmte in vollendeter Harmonie jedes formale Element der künstlerischen Aufgabe: die mächtige, wenn auch nicht immer klangschöne, so doch prachtvoll nuancierte Stimme, die musikalisch-dramatische Farbe und vor allem die körperliche Beredsamkeit seiner reckenhaften, derben aber wahrhaft vornehmen Persönlichkeit. Das große Maß des heroischen Menschen war in ihm erfüllt; damit ist eine in aller Schauspielkunst immer seltene Erscheinung bestätigt. Es wurde das Vorbild für den gesamten Nachwuchs in diesem Fache, der diesem Niemann-Stil nacheiferte, der eben doch der Wagner-Stil war. Kaum je aber ist die Natur wieder so freigebig gewesen, alle die Niemanns Gewalt bestimmenden Gaben in ein und derselben Persönlichkeit zu vereinen. Aus den achtziger Jahren ist hier in gehörigem Abstand Anton Schott zu nennen und aus der Gegenwart an der Berliner Oper Ernst Kraus, dessen Siegfried namentlich

fast jeden Wunsch befriedigt; dann Alois Burgstaller, ein Siegmund, Siegfried und Parsifal der letzten Festspiele, Ernest van Dyck und Wilhelm Grüning. In die Erbschaft der älteren Partisane Wagners: Anton Mitterwurzer, Kindermann, Betz und Scaria, — traten Fritz Plank in Karlsruhe, Anton Fuchs in München, Karl Grengg in Wien, Karl Perron und Karl Scheidemantel in Dresden; dann Anton van Rooy, Theodor Bertram, Felix Kraus. Einen Darsteller des Hans Sachs von schöner Vollendung besaß lange das Mannheimer Theater in August Knapp. Hier ist aber besonders noch des Bayreuther Beckmessers zu gedenken: Fritz Friedrichs; ferner auch der Darsteller des David und des Mime: Julius Lieban und Hans Breuer.

Zu den genannten Wagnersängerinnen der älteren Periode ist ferner Rosa Sucher zuzuzählen, deren Isolde ein seelisches Vermögen seltener Macht enthüllte. Neben ihr in Hamburg wirkte Katharina Klafsky, die als Norma, Leonore (Fidelio) besonders hervorragte. Zur vollen Meisterschaft gelangte Lilli Lehmann, bei der Inhalt und Form zur stilreinsten Entfaltung kam. Seit Bayreuth gilt Wagners Brünnhilde als der Typ des Faches der „hochdramatischen Sängerinnen". Von den Vertreterinnen dieser Gestalt aus jüngerer Zeit seien genannt: Ellen Gulbranson, die uns die schwedische Bühne herübersandte, Katharina Senger-Bettaque in München, Anna von Mildenburg in Wien, die in Bayreuth auch als Kundry hervortrat. In der Linie Agathe-Elsa-Senta ist Emmy Destinn an der Berliner Oper hervorzuheben, dann, gleichfalls Berlin zu gehörig, die Mezzosopranistinnen Ernestine Schumann-Heink, eine die Stimmung ganz erfüllende Erda der Nibelungen, und Maria Götze.

* * *

Wären die Elemente der älteren Opernroutine, entsprechend dem Anwachsen des Einflusses Wagners, allmählich ausgeschaltet worden, so würde unser Theater durchaus auf eine höhere Stufe gerückt sein. Leider ist das nicht zu bestätigen. Als Vergnügungskunst par exellence, als beliebteste Form des gedankenlosen Kunstgenusses brachte es die Oper nie dahin, die falschen Götter dem Taumeldienst der Massen zu entfremden und der Geschäftsgeist der Theaterwirtschaft hat das ernsthaft auch nie versucht. Es gehört zur geschichtlich gewordenen Beschaffenheit des Theaters, daß es heute eine feierliche Tempelstimmung bereitet oder heuchelt, der sich die Künstler anpassen, und morgen schon wieder Momus, dem Gotte des Spottes, lärmende Feste zurüstet, wobei dieselben Künstler Dienste leisten müssen. Über Nacht wird wie mit Besen, von einer Lamienschar gehandhabt, der künstlerische Geist aus dem Hause gefegt und für den banausischen, den im künstlichen Trödelhandwerk raffinierten die Szene hergerichtet. Das Unversöhnlich-Feindliche und nach Art und Wesen Aus-

einanderstrebende soll unter ein gestaltendes Prinzip gestellt werden und ein und dieselbe gesetzmäßige Erfüllung finden, wo die formgebärende Empfindung doch aus zwei ganz verschiedenen Quellen strömt. Die Kunstgattungen unserer Opern-Bühne stehen eben nicht auf einer Stufenleiter gemeinsamen Triebes; sie sind organisch verschiedenen Wesens, sie schöpfen aus ganz verschiedenen synthetischen Kräften. Es läuft hier keine Kette gleicher Bedingungen vom Tragischen zum Komischen, so daß die Leistungen im tiefsten Sinne immer natürlich sein müßten, dem gesetzmäßigen Prozeß entsprechend, der das Erwachen seelischen Lebens an die zur Kunst werdenden Ausdrucksbewegungen knüpft. Die Oper im älteren Sinne und im neueren wieder die zählebige Operette stellen sich eben nicht als Einheiten dar, die, wenn das Bild erlaubt werden darf, als eine psychologische Architektur wirken, bei der jedes Glied zweckdienlich eingepaßt wäre. Die traditionelle Oper und Operette ist vielmehr ein ein für allemal vorhandener Nutzbau, ein Gehäuse, in dessen Abteilungen bei festlichen Anläßen die theatralischen Künstler, wie Text- Musik- und Ballettdichter, ihren Gästen neue Überraschungen des Aufputzes zu bereiten streben. Im Grunde ist es immer dasselbe Potpourri; höchstens, daß ein paar neue Nummern eingeschoben werden, wobei dann schon ein hoher Gewinn erreicht scheint, wenn diese melodisch oder rhythmisch eine Spur origineller Erfindung aufweisen. Zwingt die ernste Oper wenigstens doch zu einem motivierten Aufbau der Handlung, so läßt die komische dem Potpourri-Charakter die breiteste Entfaltung. Die musikalisch-konzipierte Komödie, von Grétry geschaffen, wurde deshalb im Laufe des Jahrhunderts immer mehr vergessen. Aus der älteren deutschen Opernliteratur heben sich da als stilvoll, durch einheitliche musikalische Charakteristik ausgezeichnet, namentlich zwei Werke hervor: ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘ von Otto Nicolai und ‚Der Widerspänstigen Zähmung‘ von Hermann Götz. In Frankreich kam Léon Delibes mit der Oper ‚Der König hat's gesagt‘ diesem Ziele nahe, namentlich dann aber Georges Bizet, dessen beispiellos populär gewordene ‚Carmen‘ durch den einheitlichen und doch farbenreichen Stil der volkstümlichen Sphäre, durch die die Empfindung voll erschöpfende Charakteristik sich wesenhaft frisch bewährt. In der deutschen Spieloper Lortzings sind die disparaten Elemente der Erfindung nur zuweilen zu jener innigen Einheit verbunden, bei der die musikalische Gestaltung als die formgebende empfunden würde. Im ‚Wildschütz‘ ist ein schöner Anlauf zur musikalischen Komödie zu verehren.

Der ganz und gar verkommene Begriff der Komödie im neuzeitigen Theater brauchte sich nur noch mit der Musik zu verbinden, um schließlich in der modernen Operette das hohnvolle Produkt zu liefern, das mit seiner Spekulation auf die trivialsten Instinkte den Krebs an unserer Theaterkultur darstellt.

Auch hier hat Wagner der deutschen Bühne ein Muster geschaffen, das allein — wäre der Gefühlsboden für künstlerische Darlegung des lebenwirkenden

Humors nicht so verseucht —, unsere Operntheater gründlich hätte umbilden, dem Widersinn aller Operettenkünste den Garaus machen müssen: Die Meistersinger von Nürnberg. Der stilistische Wurf ist kaum hoch genug zu bewerten in dieser „komischen Oper", die das Satyrspiel nach der Tragödie darstellen sollte. Kaum je sind in einem Kunstwerk Stoff, Anschauung und Empfindung so rein in Form aufgelöst worden, kaum je in einem Drama die für das Leben eines Volkes bedeutsamen kulturellen Kräfte so aus dem geschichtlich gegebenen Boden herausgegriffen und in einer Reihe wieder so gesättigter Individualitäten ausgebreitet worden. Wie ist hier das Stück komplizierten Lebens der altdeutschen Stadt, ihre Gassen und Winkel, ihre Handwerksstuben, Frömmigkeit und Spottlust, die sauren Wochen und frohen Feste zu farbigblühendem Leben erweckt! Die Komödie in ihrer vollen Entfaltung, in ihrer ganzen Freiheit und Erfüllung der Bedingungen — und doch ohne eine Linie karikierender Übertreibung. Das Ganze wie das Einzelne jedesmal durchaus bedingt durch den Weltzustand und doch auch wieder im Psychologischen so frei und natürlich, daß der Vorgang, wie die Menschen, unmittelbar gegenwärtig empfunden werden. National im treuesten Sinne und doch von allgemeiner humanitärer Bedeutung. Die deutsche Tendenz Wagners kommt hier zu ihrem einwandfreisten Ausdruck: das deutsche Wesen, das er hier enthüllt, ordnet sich nicht anderer Artung über, es betont sich nicht als besseres sittliches Bewußtsein; es breitet sich in aller Freiheit aus und überwindet sich selbst in seinen Schwächen. Seine differenziertesten Ausstrahlungen schießen wieder zusammen in das gemeinsam Bindende der Verehrung der gerechten Tatkraft, die allein nur Stufen aufwärts baut. Der breite Strom des lyrischen Elements, das jede Volkskultur ganz wesentlich bestimmt, bot hier den natürlichsten Anlaß die ganze Charakteristik in der Musik zu verdichten. Ohne daß phantastische Vorstellungen, Symbole oder Allegorien in Anspruch genommen wären, klingt die in der musikalischen Gestaltung sich verkündende Empfindung so reich gesättigt von uralten Kräften, als hätte der Strom dieser Empfindung das ganze weite, mächtige Gelände mythischer Erinnerungen der Vorzeit durchlaufen. Alle erschütternde Gewalt tragischer Erinnerung ist ihr eigen aber auch die Gesundung verbürgende Kraft vorwärts gestaltender Zuversicht. Das edelste Ziel der Komödie ist erreicht: überall streift die Idee an das Tragische, erregt die Affekte bis zum Erleiden tragischer Not und wandelt sie doch dann zu heiteren sittlichen Kräften von Schicksal überwindender Macht, die im menschlichen Kreise einen Zustand gelassener Glückseligkeit schaffen, wo aus Leid und Lust die innere Freiheit sich ans Licht ringt.

Es hat gute Zeit gedauert, bis nur das Wesenhafte der Konzeption, das sich hier in der Musik den adäquaten Ausdruck und wenn auch nicht ein ganz Neues, so doch ein ganz Konsequentes geschaffen hat, in seiner organischen Einheit begriffen wurde. So sehr war man daran gewöhnt, in der Oper und

namentlich in der humoristischen Oper nur gefällige Details zu schätzen. Gerade die Meistersinger galten im ominösen Sinne als Zukunftsmusik, bis endlich vorzugsweise dieses Werk das Gesetz des gegenseitigen Durchdringens aller künstlerischen Elemente am deutlichsten enthüllte.

Als dann doch der merkantile Geist des Theaters aus dem so viel besprochenen, von überschwänglicher Begeisterung emporgehobenen, von haßvoller Feindschaft herabgezogenen Werken Wagners Vorteile zu erlangen sich anschickte, als auch die neueren Opern Wagners in dem Spielplan Aufnahme fanden, begann man zunächst sie für den Hausgebrauch, für die Bequemlichkeit der Schablone zurechtzumachen. In welcher Verfassung man an den meisten deutschen Theatern beispielsweise die Meistersinger aufführte, ist kaum zu beschreiben. Dutzende von „Nummern" wurden herausgestrichen; die Gesänge Davids, der Lehrbuben, Walters um ihr halbes Leibesteil verkürzt. Warum nicht? Man verfuhr mit diesen Gebilden, wie böse Buben mit den Wespen: man schnitt sie in der Mitte durch; das schien ohne jede Bedeutung, da das Kopfende ja noch Leben genug aufwies. Der seelische Höhepunkt des ganzen Werks, der sogenannte „Wahn-Monolog" des Hans Sachs, wurde fast überall ganz fortgelassen. Auch darin ist wesentliche Besserung eingetreten; aber eine Erfüllung der Stilforderungen wird man immer noch nur an den wenigen oben angeführten Bühnen finden, wo in jenem Stil erwachsene Dirigenten wirken. Die Routine der gewöhnlichen Oper versagt da. Das Musikdrama Wagners ist ein Stück Vollnatur, in das man sich „hineinleben" muß, statt es zu lernen oder zu studieren wie ein anderes Musikstück. Darum wird man kaum sagen können, kaum hoffen können, daß das Wirken dieses eminenten dramaturgischen Geistes den grundzügigen Charakter der europäischen Opernbühne dauernd verändern wird. Diese Anstalt wird immer die Wahlstatt mehr der Moden, der entzündeten künstlerischen Passionen als die der ethisch gerichteten dramatischen Kräfte sein.

Zum Musikdrama Wagners aber gehört, wie der Geist, der es zum Leben weckt, auch das Milieu der Stimmungsbereitschaft, wie Bayreuth es bietet. Die im artistischen Sinne ihm endlich zugefallene Souveränität eines internationalen dramatischen Musikers würde Wagner, wenn er sie erlebt hätte, jederzeit großen Herzens eingetauscht haben gegen eine volle Erfüllung des an sein Festspielhaus geknüpften kulturellen Gedankens. Hier ist darum der Ort auch der Erscheinungen zu gedenken, die an diesem Gedanken sich entzündet oder neu belebt haben, bei denen namentlich das wesentliche Moment der Stimmungsbereitschaft herzustellen versucht worden ist.

* * *

Wenn die Wagnerianer in zu überhebendem Sinne nur das Kunstwerk des Meisters als ideell mächtig für den festlichen Charakter der Schaubühne betrachteten und betrachten, so haben anderseits die Urheber und Förderer ähnlicher Veranstaltungen, die zu kultureller Bedeutung erhoben werden sollten, das künstlerische Element häufig zugunsten eines rein ethischen oder nationalen irrend unterschätzt. Weil Wagner von der modernen Kunstbühne fort wollte, meinte man, die Abwendung von dem Kunsttheater würde allein schon den schöpferischen Ehrgeiz befruchten und eine gediegene Empfänglichkeit bewirken. Das Volk selbst solle seine Kunst machen; aus einem naiven Bedürfnisse und Geiste nur könne das Gefühlsmächtige geboren werden. — In einer Reihe begeisterter Aufsätze hatte schon 1850 Eduard Devrient auf das Passionsspiel von Oberammergau hingewiesen, dessen Erscheinen am Schlusse jedes Jahrzehnts seitdem wachsenden Besuch und aufmerksame Teilnahme der dramaturgischen Kritik erfahren hat. Hier schien ein Beispiel gegeben für eine volkstümliche Reorganisation des deutschen Kunstwesens. Ein so gewichtiges fachmännisches Urteil, wie das Devrients, mochte diesen Glauben nur bestärken. Es bewirkte — wohl allerdings in Gemeinschaft mit dem in Oberammergau erzielten gesellschaftlichen Resultaten —, daß man an vielen Orten, in Tirol, Schlesien, Mähren und in der Schweiz, ähnliche Spiele auffrischte. Sie gingen meist auf eingegangene Bräuche aus dem siebzehnten Jahrhundert zurück, wo sie infolge von Gelöbnissen in Kriegs- und Pestgefahr eingerichtet worden waren. Zweifellos knüpften sie sogar an noch ältere Traditionen aus der Zeit der eigentlichen Kirchenspiele an. In Bayern allein gab es nach dem Dreißigjährigen Krieg in ungefähr sechzig Orten solche Spiele. Nach den von Adolf Pichler zusammengebrachten Zeugnissen waren jedoch die immer schon sehr groben Kunstformen im Laufe der nächsten hundert Jahre allenthalben bis zur äußersten Grenze verwildert, so daß für die Gegenwart überall ganz neue Grundlagen geschaffen werden mußten. Dabei wirkte nun Oberammergau als Muster; zunächst die tatsächlich vorhandene religiöse Gefühlsmacht des dargestellten Stoffes, die sich suggestiv leicht auch auf ein weltlich gestimmtes Publikum überträgt; dann aber eben die unvergleichlich herangereifte künstlerische Fertigkeit der ganzen Veranstaltung. Nur daß man anderwärts keinen dramatischen Stoff fand wie den des evangelischen Passionstextes, dieses immer noch stärksten uns als Ereignis geltenden Gleichnisses des Heilandgedankens, und daß eben die Kunst der Oberammergauer nicht von solcher Einfachheit war, wie sie schien, vielmehr das Resultat einer mehrhundertjährigen sorgfältigen Pflege.

Die dichterisch-musikalische Form des dortigen Passionsspiels hatte eine Wandlung durch die Stile der Jahrhunderte durchlaufen. Dabei war ersichtlich das Bestreben lebendig gewesen, die Ausdrucksmittel der künstlerisch zeitlichen Empfindungsweise anzupassen. Dann ist die Bevölkerung von Ober-

ammergau als eine Volksfamilie zu betrachten, die auch im profanen Beruf einer Kunst obliegt: der der Bildschnitzerei. Der ausgeprägte bildlich-plastische Charakter der Passionsaufführung kann deshalb nicht, wie es geschehen ist, auf willkürliche Einflüsse der Münchner Künstlerschaft zurückgeleitet werden; er hängt vielmehr mit der dauernden Beschäftigung künstlerischer Art zusammen. Trat dann von Fall zu Fall noch eine anregende Beratung hinzu, so konnte leicht eine harmonische Vollendung erreicht werden, die **prima vista** selbst mit den willigsten Kräften gar nicht zu erzielen ist. Wenn irgendwo ließe sich in Oberammergau die Beobachtung machen, wie angeborene Kräfte in ununterbrochener Übung ihre freie Entwicklung erfahren, sofern keine Scheidung der Lebensäußerungen in nützliche und in solche, die auf die Kunst gerichtet sind, eintritt; daß freilich jeder Mensch ein geborener Künstler ist, aber dieses Vermögens nur teilhaftig bleibt, wenn es als Hauptrichtung des Lebens selbst genommen wird. Und zwar nicht von heute auf morgen oder während eines sogenannten Unterrichts, sondern durch Generationen: als Kultur. Dem Oberammergauer ist seine Berufung zu den Spielen der ideale Gedanke seines Lebens, der stets und nachhaltig verfolgte Wunsch, dem alle zehn Jahre Erfüllung wird. Der heuer einen Knaben des Jerusalemer Volks darstellt, lebt dem Ehrgeiz, nach zehn Jahren einen Jünger des Herrn spielen zu können. So wandelt sich in jedem Einzelnen die vorherrschende Empfindung allmählich in ein stets lebendiges Bedürfnis, in eine alle Ausdrucksbewegung bestimmende Fähigkeit, das zu werden, was ihm gewissermaßen als innere Form vorschwebt. Und dieser Prozeß wird durch keine Ansprüche von außen verwirrt wie beim Menschen moderner Zivilisation, der ein Produkt seines hundertfältig kombinierten Milieus ist. Eine solche Erziehung zur Kunst, wobei die ererbten Anlagen eine große Rolle spielen, ist leichten Anlaufs nicht nachzuholen. Auch kommen in Oberammergau zu dem großen Aufwand an strebender und langsam herangereifter Kraft noch außergewöhnliche äußere Mittel: 1890 ist dort etwa eine halbe Million nur an Eintrittsgeldern eingekommen, womit wieder die denkbar größte Sorgfalt für die Ausgestaltung der nächsten Spiele bestritten wurde. Die Proben zur Oberammergauer Passion, in der ungefähr siebenhundert Menschen mitwirken, sind jedesmal sechs Monate im Gang. Die erreichte Vollendung steht also im Verhältnis zu einer Summe von Begabung, Streben und Mitteln, vor allem aber auch einer vertieften Empfindung dieser Lebensaufgabe, ist Ausfluß einer gewachsenen Kultur und von einem rasch entzündeten guten Willen nicht herzustellen.

Bei den Nachahmungen von Oberammergau trat darum auch immer der weite Abstand zutage, der das Werk des Dilettanten von dem des schöpferischen Künstlers trennt. Die größten Anstrengungen geschulter Kräfte, wie der Maler, die Schauplätze und Kostüme mit weitgehender Sorgfalt herrichteten, der Berufsregisseure, die die Spieler zu leiten suchten, haben nirgends über

den Dilettantismus hinausgeführt. Nie ist mehr erreicht worden, als was Jeder bei den historischen Festzügen und ähnlichen Veranstaltungen, die ein Sport der letzten fünfundzwanzig Jahre waren, zu größerem oder geringeren Entsetzen kennen gelernt hat. Bei all dieser Kunstpflege volkstümlichen Charakters kommt im günstigen Falle fast immer nur eine etwas stilvoll geordnete Maskerade zustande, durch die das Alltagsleben durchgrinst, — weiter nichts. Schon nach der bildlich-plastischen Seite zeigt sich die heutige volkstümliche Kraft in der Regel ganz unzureichend. Was man dieser Art in den verschiedensten Gauen unseres Vaterlands sehen konnte und kann, ist eigentlich immer nur trübselig über die Maßen. Im technischen Sinne mögen die Andreas-Hofer-Spiele in Meran als die relativ gelungensten gelten: hier war die zeitige Nähe des Stoffes, die unmittelbare Wirklichkeit von Milieu, Kostüm und Menschen ein besonderer Vorteil.

Alle berührten Mängel aber treten in noch verstärktem Maße hervor bei den Städtischen Volksspielen, die sich als eine dauerhafte Einrichtung eingebürgert haben. Weder im Ganzen noch im Einzelnen wird man bei diesen Luther-, Reformations- und Gustav-Adolf-Spielen auch nur annähernd die stilvolle Harmonie erreicht finden, die jedes szenische Bild, ja noch jeder Teilvorgang in Oberammergau auszeichnet. Dennoch möchte man die mit der Pflege dieser Spiele verknüpfte Hoffnung gelten lassen und teilen: daß eine häufige Wiederholung solcher Kunstübungen nach und nach eine Kultur der körperlichen Beredsamkeit, der darstellerischen Begabung unserm Volke einpflanze, daß sich so der Charakter des Theaters allmählich der virtuosen Künstlichkeit, der konventionellen Hüllen entkleide und aus einem blühenden Volksboden neue bildende Kräfte ziehe. Aber abgesehen davon, daß unsere moderne Zivilisation nicht entfernt dazu angetan ist, ihre Menschen, etwa im Sinne der Oberammergauer Bauern, das Ziel einer imanenten Kunstfähigkeit und Kunstbereitschaft als ein ausschließliches oder doch als das wesentlichste verfolgen zu lassen, daß also bei den allermeisten diese Beschäftigung nur ein Sport neben anderen Sports, ein Dilettantismus neben einem Dutzend anderer Dilettantismen bleiben wird, fehlt auch allen diesen Anläufen die eigentliche Seele: das Drama fehlt, dessen Ideenstrom zusammenflösse mit der Empfindungsweise, mit den Leidenschaften, mit der ethischen Grundbereitschaft der Zeit, des täglichen Lebens und Wirkens.

In großentworfenen Zügen, auf breitem Fundamente, schuf Friedrich Schön in seiner Vaterstadt Worms dieser Kunst eine Zentralpflegestätte im Städtischen Spiel- und Festhaus. Otto March errichtete einen durchaus sachgemäßen Bau, wieder unter Anwendung der antiken Muster, namentlich der amphitheatralischen Anordnung. Die Bühne wiederholt in festen architektonischen Formen Skena und Orchestra des griechischen Theaters als „Vorbühne" für Aufzüge und Massenszenen und als „Hauptbühne" für

die intimere dramatische Handlung. Orchester und Sing-Chor werden im Rücken des Publikums plaziert. Zwischen Vorbühne und Auditorium breitet sich ein neutraler Raum für das rein epische Element, durch den Prologsprecher repräsentiert, der also eine Mittelstellung zwischen Drama und Volk oder — wie man sich zu denken hat: Chor — ausfüllt. So sollte der gefühlsmäßige Kontakt zwischen Kunstwerk und Zuschauer schon in der architektonisch-technischen Anordnung einen Ausdruck erhalten, was an sich auch in stimmungsvoller Weise erreicht wurde. In Hans Herrig fand das Wormser Spielhaus seinen Dichter, dessen dramatischer Prolog ‚Drei Jahrhunderte am Rhein' das Haus, 1889, weihte. Herrigs Lutherspiel und Wilhelm Henzens ‚Heilige Elisabeth', ein zweiter ‚Luther' von ihm und ferner sein ‚Ulrich von Hutten' sind dort gespielt worden. Einen dritten ‚Luther' und einen ‚Gustav Adolf' für Volksspiele schuf Otto Devrient, die in vielen Städten die Vorlagen zu bürgerlichen Volksspielen geben.

Die Absicht bei dieser Stoffwahl ist nicht zu verkennen: diese Dichter der Volksbühne gingen die Geschichte zurück auf jene Epochen, wo ein starkes nationales Pathos, von einem Geschehen, von einem Helden ausstrahlend, eine breite kulturelle Bedeutsamkeit erlangt hatte. Dieses Pathos sollte ihnen den Impuls herleihen für einen gewissermaßen wiederzuerweckenden antiken Chor, der eben von der Bürgerschaft dargestellt wurde. Dabei lief eine leicht durchsichtige technische Berechnung unter: das ganze Gewicht der eigentlichen dramatischen und in den individuellen Konflikten sich entladenden Handlung mußte auf eine oder höchstens zwei Gestalten konzentriert werden, auf die Protagonisten im antiken Sinne, durch Berufsschauspieler vertreten. Für die zweite Reihe, für den nächsten Ring individualisierter, aus dem Chor hervortretender Charaktere war schon eine weise Beschränkung im Abmessen der ihnen aufzuerlegenden dramatischen Aufgabe geboten. Und doch sollte hier auch genügende Entfaltungsmöglichkeit für schauspielerische Kräfte aus dem Bürger-Chor gewahrt sein. Aus diesen Umständen erhellt, daß die Volksspiele nur eine sehr grobschlächtige dramatische Kunstform ins Auge fassen konnten. Die Stoffe aus der Reformation verleiteten schon dazu oder gaben es an die Hand, daß ethische Stimmungen nicht, wie es doch sein sollte, aus dem Drama geboren wurden, daß vielmehr das Drama auf vorausgesetzte und als überlieferte Teilnahme, als religiös-konfessionelle Tendenz vorhandene und leicht zur Begeisterung zu entzündende Stimmung sich aufbaute. Die Konzentration der inneren Handlung auf die eine Hauptfigur —, denn die zweite Hauptrolle, gewöhnlich eine weibliche, gab mit jener in der Regel doch nur einen Akkord —, machte es unvermeidlich, diesen Charakter überwiegend rhetorisch zu halten. Das psychologisch-dramatische Moment ist bei diesen Volksspielen zu so nebensächlicher Bedeutung herabgedrückt, daß man schon deshalb eher eine Gefahr als eine Hoffnung aus dieser Bühnenreform entspringen sieht. Statt einer

Darlegung eines Weltzustands, wie er sich in großen, von Leidenschaften bewegten Charakteren spiegelt, empfängt man die schönrednerische Verherrlichung geschichtlicher Persönlichkeiten im immer schon bereiten Reflex einer vorausgesetzten und doch ganz einseitig tendenziösen Stimmung.

So wohlfeil aber kommen wir aus Volkeskraft nicht zu einer nationalen Schaubühne; so einfach, wie er hier sich spiegelt, ist der Prozeß des Lebens nicht. Künstlerisch und ethisch dürfte selbst auf langen Bahnen der Entwicklung das Volk als solches nicht dazu gelangen, sich gleichsam selbst dramatisch zu exponieren. Man setzt bei solchen Hoffnungen Zustände voraus, die nur auf frühen Kulturstufen der Völker vorhanden sind, wo alle Kräfte der einen, wenn auch noch ganz naiven, dafür aber doch wirklich einheitlich-mächtigen Idee des metaphysischen oder nationalen Mythus hingegeben sind. Diese Stufe kennen wir aber fast nur als eine Hypothese völkerpsychologischer Betrachtung, für die in einer Reihe von Erscheinungen bei sogenannten Naturvölkern noch allenfalls symptomatische Merkmale aufzufinden sind. Jede Stufe vorgeschrittener Kultur bei geschichtlichen Völkern zeigt uns diese Strebungen, wie eben bei den Indern und den Griechen, bereits in das Medium des gestaltungsmächtigen Dichter-Künstlers eingeflossen. Durch diesen wird es nun als Kunstwerk in wuchtigen Ausdrucksmitteln dargelegt und allein durch deren Kraft werden die längst disparat gewordenen künstlerischen Instinkte und Empfänglichkeiten in jene ästhetische Hypnose versetzt, die eine erschütternde Wirkung der Schaubühne ermöglicht. Der größte Dichter und die größte Kunst nur zeigen sich noch mächtig genug dazu. In Oberammergau vertritt den großen Dichter das Menschheitspoem der Heilandslegende in ihrer unwandelbaren ethischen Bedeutsamkeit und zu Hilfe kommt die durch Jahrhunderte gepflegte künstlerische Bereitschaft einer Volksfamilie. Bei den bürgerlichen Volksspielen fehlt in der Regel beides: der Dichter — dem hier die Flügel gebunden wären — und die darstellerische Begabung, deren Stelle die liebe Eitelkeit vertritt.

* * *

Das von Herder vorausgesagte Kunstwerk, das durch Regeneration und Vereinigung der getrennten Kunstfertigkeiten und Kunstarten, mit der Musik als Grundelement, im Drama und in einer dem Wesen der dramatischen Aufgabe entsprechenden Kultur des Theaters seine Erfüllung finden sollte, war durch ein Zurückleiten der künstlerischen Mittel auf deren primitive Qualitäten gewiß nicht herzustellen. So bedauerlich im Sinne wirklicher Kultur die Trennung der Künste, ihre Selbständigmachung als Virtuositäten sein mag, so kann doch der moderne Mensch den Anspruch nicht ausschalten, die Künste, wo sie etwa sich wieder zur Einheit zusammenschließen, alle ihre erworbene Entfaltung und Vertiefung darlegen zu sehen. Nur ihre eigensüchtige Ausdehnung soll ihnen hierbei verwehrt sein; als dienende Glieder sollen sie sich

einem Ganzen wieder einordnen. Dies konnte nur durch den schöpferischen Willen einer all dieser Künste selbst mächtigen Persönlichkeit, eben durch den „Mann“, den Herder kommen sah, den Dichter-Künstler bewirkt werden. Und wenn das Drama auf seinen hohen Ausdruck kommen sollte, mußte dieser Dichter-Künstler mit der vertieften Beherrschung der kunsttechnischen Talente auch den in der vorhandenen Kultur wirkenden ethischen Kräften einen vorwärts deutenden Ausdruck finden. Jede Anarchie — auch die der Künste — wird nur durch eine Gesetzmäßigkeit besiegt, die das größte Maß von Freiheit und Kraft einem höheren Zweck, als er bis dahin erkennbar war, entgegenzuleiten versteht.

In weitumfassendem Sinne ist Wagner als der Begründer einer solchen Gesetzmäßigkeit zu erkennen. Das größte Maß von Freiheit und Kraft ist in den Mitteln seines Kunststils entfaltet und im Werke von Bayreuth enthüllt. Allerdings nicht, wie es die nach dem Volksspiel drängende Richtung der Kunstethiker forderte, durch eine primitivere Verwendung der Künste, vielmehr durch eine sehr erhebliche Erweiterung und Vertiefung ihrer Mittel, — namentlich der Musik. An der dieser zugefallenen Wirkung ist zu ermessen, wie dieser Künstler in einem fast unfehlbaren Instinkt die Entwicklung der modernen Psyche und der Differenzierung unserer ästhetischen Empfindsamkeit vorausgegriffen hat. Der Kampf gegen Wagner, den Musiker, erscheint darum auch vom Standpunkt der klassizistischen Stilisten nur ganz erklärlich. Das pathologisch-nervöse Moment in Wagners Musik ist gar nicht zu verkennen; darum rührt er auch oft unmittelbar den physiologischen Grund der Empfindung auf. Dem so lange vergeblich nach Gestaltung drängenden mystischen Hang der Romantik für das gefühlsmäßig bestimmte Wissen um die Weltseele gibt er einen in gleicher Intensität nie erreichten Ausdruck, der sich mit fast magischer Gewalt entwirkt, zur Ekstase verleitet oder zur schwülen Bedrücktheit durch das begrifflich nicht faßbare metaphysische Element der Melodie. Neben diesen, wie gar nicht zu leugnen, das Gefühl oft verwirrenden Qualitäten breitet sich aber auch die Fülle der anderen aus, der auf höchst bestimmte Charakteristik der ethischen Ideen, der psychologischen Vorgänge gerichteten; dazu kommt der Glanz seiner Farbe, der Zauber der dramatisch belebten selischen Linie. Von dem alles umflutenden und durchdringenden Strom dieser Musik getragen, erscheint sein Kunstwerk an sich in unzerstörbarer Vollendung und Kraft.

Ein anderes Resultat jedoch ergibt die Betrachtung der ethischen Bedeutung des Wagner-Dramas. Dort der Eroberer eines neuen Reichs und der Erwecker einer synthetischen Kunstform, die der schöpferischen Phantasie Entwicklungsmöglichkeiten auf eine weite Bahn hinaus erschloß, steht Wagner als ethischer Ausleger des Weltzustandes, so aktiv und schaffend er hier auch erscheinen möchte, doch eher erleidend, — eher bestimmt als bestimmend — in der Reihe der Geister des Jahrhunderts. Freilich auch so noch als eine

Kulturgewalt und als ein machtvoller Verkünder jener seelischen Energie, die als christliche Weltanschauung der allerwichtigste Faktor im Entwicklungsprozeß der letzten beiden Jahrtausende war. In dieser Weltanschauung ist es jedoch bedingt, daß sein Drama oft gerade da keinen sieghaften Ausblick auf die ethische Freiheit des Menschen gewinnt, auf seine unendliche innere Anlage, die an sich — worauf Wagner mit Recht so schweres Gewicht legt — die „moralische Bedeutung der Welt" verbürgt, wo die dogmatische Erkenntnis mit der künstlerischen verquickt ist. Denn Wagner kommt von der asketischen Auslegung des Christus-Gedankens nicht los und erfuhr für deren groben Dualismus eine erkenntnisgemäße Bestätigung im Pessimismus Schopenhauers und in dessen Weltverneinung, die ihn gefangen und befangen hielten. In seinem durch das künstlerische Sehnen gesteigerten Subjektivismus, der ihn das Erleiden der Welt zu einem dauernden schmerzlichen Erleben machte, ihn die als Kultur sich anpreisende neuzeitige Zivilisation — in ihrer Stumpfheit und ihrem oft abgründigen Widersinn — als ein geradezu lebenunterbindendes Element empfinden ließ, erlag Wagner der Versuchung, den glück- und würdelosen Zustand der Menschheit als ein Postulat des Lebens selbst zu begreifen und so der Abkehr vom Leben — mit Schopenhauer der Abkehr vom Willen — zuzuneigen.

Da diese Weltanschauung ihm eine wahrhaftige Überzeugung war, durchdringt sie auch sein Kunstwerk mit zwingender Gewalt; und dessen gefühlsmächtige Mittel sich dienstbar machend, wirkt sie mit der Wucht unzweifelhafter Wahrhaftigkeit: sie überwältigt uns — aber sie überzeugt uns nicht, wenn wir nicht von der Erkenntnis oder vom Glauben aus auf dem Boden dieser Weltanschauung stehen. Daher stammt die empfindsame Dissonanz zwischen Idee und Form, die sich nicht schwichtigen lassen will und die bei einer großen Gemeinde von Anhängern des Musikdramas und von Wagners künstlerischem Genius sich fast unfehlbar nach dem Anhören der hierin gerade programmatisch bedeutsamen Werke einstellt: sie ist der Protest gegen die metaphysisch-dogmatische Auslegung des Menschheitszustandes. Wagner braucht eine mit der „Erbsünde" behaftete Menschheit, der er „Erlösung" bringen will. Mit dieser dogmatischen Annahme bleibt er aber jenseits des ethischen Monismus, dem der Entwicklung tragende Geist in Kunst und Religion seit mehr als hundert Jahren zustrebt. Der alle echte Tragödie auszeichnet: an Aischylos und Shakespeare, an unseren Klassikern, an Kleist und Hebbel gemessen, gibt sich die Ethik Wagners als eine reaktionäre, als eine fast scholastische.

Wie mächtig Wagner ohne die metaphysische Not wirken kann, ist an den Meistersingern zu zeigen versucht worden. Und immer da, wo der Künstler mächtig wird über den Religionsethiker, leuchtet eine wirkliche Erlösung auf: nämlich durch das machtvoll Sinnliche der blühenden Lebenserscheinung im reichsten Kunstgewand. Und immer ist das ideale Moment der inneren Wahr-

haftigkeit doch auch noch stärker als der Einspruch anderer Erkenntnis. Die reinste Wirkung erzielt sein Ethos in Tristan und Isolde: in der Apotheose des Willens zur Liebe, der im Untergang doch die „Welt“ bejaht, indem er die „Welt dieser Zustände“ verneint, ist in der Tat der Pessimismus überwunden, weil er im Ethos der welterhaltenden Leidenschaft aufgelöst erscheint. Brüchig und verworren ringt sich dagegen die Idee durch das Haupt- und Programmwerk des Rings des Nibelungen. Nachdem Wagner leider gar die ursprüngliche dichterische Fassung verließ, fehlt die erlösende Perspektive. Denn es ist der aus den Tatsachen sprechenden Logik nach ein ethischer Trugschluß, daß der Fluch des Nibelungen überwunden sei, wenn die Rheintöchter von Brünhilde — der „erlösenden Weltentat“ nach H. St. Chamberlain — den Ring der Macht zurückgewinnen, da ja an demselben Punkte der ganze Prozeß wieder von vorn beginnen und sich um so schlimmer gestalten muß, als nun die Götter zur Ruhe gebracht sind und von der Siegfriedsart der Götterkinder kein Held auf Erden bleibt. So sind die Nibelungen in der Tat das erhabene Muster der „pessimistischen“ Tragödie.

Von diesem Pessimismus erlöst sich Wagner selbst im Werk seiner höchsten künstlerischen Reife, im Parsifal; aber als Ethiker erleidet er dabei den ärgsten Rückfall in den Dualismus. Mit Berechtigung darf aus einem freieren Erfassen des christlichen Geistes eine solche Verdächtigung des Lebens als der Heilandslehre geradezu widersprechend empfunden werden. Der letzten Absicht Wagners vielleicht zu Unrecht: denn der metaphysischen Verneinung der Welt sollte hier freilich die „praktische Bejahung“ entgegengestellt werden. Nicht der Widerstand allein gegen die sinnliche Verführung gibt Parsifal die Kraft zu seinem Erlöseramt: erst die Tat. Von langer Tatfahrt kommt er zum Gral als dessen bestimmter König zurück. Das wäre trefflich, wenn eben diese Taten, wie bei Faust, uns den Menschheitshelden zeigten; von ihnen aber erfahren wir nichts. Wir sollen glauben, wo wir sehen möchten . . .

In der Nachschrift zu dem Aufsatz ‚Religion und Kunst‘ faßt Wagner zusammen: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne“. — Ein Beispiel solcher Durchführung, mitsamt den Konflikten, die sich aus dem Verfall der historischen — soll heißen: historisch notwendig so gewordenen — Menschheit ergeben, das hätte der Inhalt zu sein eines Dramas, das das Ethos religiöser Lebensauffassung verkünden will. In der Handlung des Parsifal klingen Themata solcher Regenerationen an: der Vegetarismus wird als Heilslehre verkündet und das brahmanisch-buddhistische Gesetz der Gleichstellung der Tierwelt. Das sind gewiß bedeutsame ethische Momente, wenn man mit Wagner die Meinung teilt, die in der oben genannten Schrift theoretisch verteidigt ist: daß der Abfall von der Pflanzennahrung allein die

sündige Beschaffenheit der Menschheit herbeigeführt habe. Aber diese in wundervolle künstlerische Innigkeit gehüllte Ausbreitung eines esoterischen Idealismus wirkt nicht als dramatisches, nicht als tragisch-heroisches Motiv. Ihr gegenüber ist der Weltzustand nur in zwei fast allegorischen Gestalten verkörpert: in Kundry, in der das Ahasver-Motiv verwendet ist — die gezwungene Sünde, wie man sie nennen könnte — und in Klingsor, der sich selbst entmannt hat, um über die Welt und in Sonderheit über die Gralsritter Herr zu werden. Nachdem jedoch Klingsor durch die „tumbe" Einfalt und Unempfindsamkeit — zwei ethisch durchaus gleichgültige Eigenschaften — Parsifals überwunden liegt, Kundry dadurch vom Zwang erlöst ist, fehlt zur Entwicklung einer aktiven Ethik das Gegenspiel. Die in ihrer Erbsünde hinsiechende Menschenwelt bleibt hinter den Kulissen.

Daraus erhellt zur Genüge, daß mindestens Parsifal durchaus nicht „das Drama der Dramen" ist; und ganz unrecht hat H. St. Chamberlain, wenn er sagt: „im Parsifal, dem Werk seiner letzten dreißig Lebensjahre, hat der Meister das vollbracht, was dem Wortdrama ewig versagt bleiben mußte: er hat einen tragischen Helden geschaffen, der als Sieger aus dem Lebenskampf hervorgeht". — Erstens ist Parsifal aus den erörterten Gründen kein tragischer Held; er erweist sich nicht als solchen. Und daß das Wortdrama außerstande wäre, einen siegreich aus dem Lebenskampf hervorgehenden Helden von Ewigkeitsbedeutung zu schaffen, sollte man den Deutschen, die den Faust von Goethe ihr eigen nennen, nicht sagen dürfen.

Wagner hat unsere Schaubühne erlöst aus ihrer Ohnmacht. Die Welt jedoch braucht nicht sowohl Erlösung als Erfüllung. Nicht vom Gralskelch mystischer Weihe und Gnade geht diese Erfüllung aus, sondern von der Tat des menschlichen und allem Menschlichen — wie der Heiland! — nahestehenden Helden, die der Entwicklung im ewigen Fluß der Dinge die Bahn frei macht, indem sie die Hemmungen vermindert.

XV.

Das moderne Drama.

Im Gothaischen Hoftheater wurde im Frühjahr 1871 ‚Wilhelm Tell‘ aufgeführt; der Theaterzettel dieser Vorstellung verkündete in einer gebührend durch den Druck hervorgehobenen Fußnote: daß Geßler und Rudolf der Harras in der hohlen Gasse beritten, auf zwei Franzosenpferden aus der Beute von Sedan, auftreten würden. Das war eine leise Andeutung davon, wie großmütig dankbar die deutsche Bühnenkunst die Niederlage des Erbfeinds und den Sieg der deutschen Waffen — des deutschen Gedankens — auszunutzen sich anschickte. Da sich auf dem heimischen Parnaß wohl eine stattliche Anzahl meist recht banaler Lyriker aufhielt, der heißerwartete Dramatiker, der den sittlichen Aufschwung der zu ihrer größten Stunde berufenen Volksseele erhabenen Ausdrucks im dichterischen Bilde festgehalten hätte, sich aber durchaus nicht einstellte, übte man schlecht und recht Barbarenbrauch: man putzte die Feststraßen und die Tempel mit Beutestücken. Und wenn auch hier und da aus aufrichtiger Stimmung heraus ein Tedeum angestimmt wurde: weit natürlicher, herzlicher und freier jubelte sich der Siegesrausch in Melodien der Schönen Helena, der Großherzogin von Gerolstein aus. Denn Meister Jacques brachte seinem Adoptivvaterland schnelle Revanche; war er doch schon seit der Pariser Ausstellung von 1867 auf einem zweiten Eroberungszug durch die deutschen Lande. Die ernsthaft entrüsteten Dramaturgen des zweiten Kaiserreichs und dessen Amüseure, mit Offenbach an der Spitze, rächten die Schmach, daß preußische Schuhnägel Schrammen in das Granitpflaster der Champs Elysées gerissen hatten, durch die Kontribution, die sie den deutschen Theatern und deren Publikum auferlegten.

Die Weltgeschichte beliebte einmal wieder parador zu sein: zu keiner Zeit konnte man in Deutschland lauter auf das französische „Unsittendrama“ schelten hören als in den ersten Jahren nach dem Kriege — dafür sorgte schon der entzündete nationale Illusionismus —; zu keiner Zeit aber schielte die Neigung der in der Theaterkultur die Führung sich anmaßenden Geister wie damals nach Pariser Mustern und namentlich nach denen des sozialen Dramas. Wir wissen schon, daß Laubes Wiener Stadttheater die bevorzugte dramatische

Wochenstube wurde, wo die Dumas und Sardou ans Lampenlicht gehoben wurden und die Niederkünfte der deutschen Muse, durch ihre Beziehungen zum französischen Theatergeist des zweiten Kaiserreichs veranlaßt, besonders verheißungsvoll begrüßte Ereignisse.

Der relative Wert des französischen Thesenstücks wurde hier darin gefunden, daß auf einem gegebnen Boden scharf ausgeprägter sozialer Gärungen — und aus diesem selbst erwachsend —, jene Gattung sich ernstlich der Aufgabe des Dramas erinnerte, sittlich-produktiv zu wirken. Dabei liefen gewaltsame und schiefe Konstruktionen in Masse unter. Doch wenn das auch nie übersehen und nie geleugnet werden darf: die kraftvolleren Stücke vom jungen Dumas und die Augiers boten doch stets eine Reihe Typen von soziologischer und psychologischer Charakteristik, die der Schauspielkunst neue Aufgaben stellten und den Blick des Publikums erweiterten. Auch durch die Behandlung der interessanten Probleme wurde dem Gewissen der Zeit ein erheblicher Zuwachs an Unterscheidungsfähigkeit und Gerechtigkeitsgefühl geschaffen. Es wurde jedoch auch schon betont, daß die Originale bei ihrem oft nur geringen dichterischen Wert alle Bedeutung einbüßen mußten, wenn eine Eskamotage der im gesellschaftlichen Zustand gegebenen Voraussetzungen und der dramatischen Motive vorgenommen wurde, wie das bei den deutschen Bearbeitungen in der Regel geschah. Es entstanden dann Zerrbilder, in denen die Probleme, weil abgeschwächt, trivialisiert und die Lösungen von noch hohlerer Theatralik erschienen, als sie zuweilen schon den Originalen eignete. Zu solcher Taktik zwang freilich die bei uns hartnäckig festgehaltene Täuschung über den wirklichen Zustand der Gesellschaft; man mochte wohl die Bühne soziologisch reformieren sehen, aber der Pelz sollte gewaschen werden, ohne daß er naß würde. Auch die französischen Dramatiker kamen im Ethischen zu verschiedenen Ergebnissen: von der Glorifikation der gefallenen Frau bei Hugo, die man nie „insultieren dürfe", schritt die Dramaturgie zu dem Verdammungsurteil des jungen Dumas, das zur Ausrottung dieser Zerstörerin der Familie aufforderte; — aber immer Eines oder das Andere. Kindisch war es, mit dem Motiv zu spielen, einen ungeheueren Aufwand zu machen, um eine fälschlich in ihrer Geschlechtsehre beleidigte Frau das Laster beschämen zu sehen und die wirklich Schuldige mit einer heilsamen moralischen Beschämung ihrer Besserung zu überlassen. So verlogen leisetreterisch war man zur Kotzebue-Zeit nicht gewesen, als man die ausländischen Stücke für deutsche Verhältnisse „nationalisierte", — worauf das jetzt beliebte dramaturgische Verfahren doch auch hinauslief.

In diese verlockende Bahn lenkte das deutsche Drama ein Zögling der Laubeschen Schule, der sich zu seiner Mission durch eifriges Studium an Ort und Stelle, also in Paris selbst, vorgebildet hatte und nun als der soziale Dramatiker der neuen Gesellschaft hervortrat: Paul Lindau.

Aus der kritischen Fehde, in die er um sein erstes Stück ‚Marion Delorme‘, von Laube in Leipzig zur Aufführung gebracht, mit Rudolph Gottschall verwickelt wurde, war Lindau als der gewandtere Fechter siegreich hervorgegangen und hatte sich seitdem durch die ‚Harmlosen Briefe eines deutschen Kleinstädters‘, dann durch die Begründung der ‚Gegenwart‘ als energischen Repräsentanten des modernen Geistes im erweiterten Vaterland legitimiert. Nachträglicher Katzenjammer kann die Feststellung nicht verhindern, daß Paul Lindau tatsächlich im Bereich der Bühnenkultur und der verwandten Gebieten damals der Wortführer des Zeitgeistes war, wie unter ganz ähnlichen Umständen, in den Jahren nach den Befreiungskriegen, Adolf Müllner der Verwalter des deutschen Geistes in diesem Bereich sein durfte. Durch keine nachträgliche Kritik kann ferner die Bedeutung eingeschränkt werden, die 1873 der nächsten dramatischen Darbietung dieses Usurpators in der allgemeinen Schätzung beigelegt wurde, dem Schauspiel ‚Maria und Magdalena‘, das als die erste gelungene Übertragung des Geistes und der Technik des französischen Gesellschaftsstückes auf deutsche Verhältnisse begrüßt wurde. Ein halb idiotischer Kommerzienrat hat seine Tochter erster Ehe verstoßen, die die Schuld einer Pensionsgenossin großmütig auf sich genommen und sich so kompromittiert hat, — dann aber eben diese Freundin aus der Pension als zweite Gattin in sein Haus geführt. Im Glanze verschlissenster Theaterromantik, freilich auch mit dem Odium der „Bühnenkünstlerin“ beladen, taucht die Märtyrerin engherziger Bürgermoral wieder in dem inzwischen bedenklich brüchig gewordenen Milieu des Vaterhauses auf: als ein Engel des Lichtes natürlich, der das sündige Bewußtsein der ihr nun als Stiefmutter gegenübertretende Freundin zur Magdalenenreue treibt. Vor dieser Wiedererweckung des deutschen Ewigweiblichen mußten nun freilich alle die anrüchigen Gestalten der französischen Literatur verblassen — von der fragilen Nanon des Abbé Prevost ab bis zur Dame aux Camélias — denn hier war das Verführerische mit dem nur deutschem Gemüte eigenen Edelmut gepaart. Mit welcher Kühnheit zeigte sich Lindau hier zugleich als Verwalter des heimischen Dichtergeistes: aus der verfänglichsten Situation sondergleichen, wo eines wirklichen Fürsten Werbung die Tugend der Heldin ins Schwanken zu bringen droht, rettet eine Anleihe bei Goethe; eines der herrlichsten Gedichte des Sakrosankten muß, verstümmelt und um den Sinn verfälscht, zu einem trivialsten Theatercoup herhalten, nur damit die seelenreiche Sirene ihre Rolle als virgo regeneratrix in der angesumpften Gesellschaftsmoral siegreich durchführen kann. Was uns jedoch heute in diesem Lehrstück einer neuen Dramaturgie nur noch humoristisch berührt, da wir zur Entrüstung keinen Grund mehr haben, das wurde damals ganz ernsthaft als ein hohes Verdienst gepriesen. „Einen Hauch der Wahrheit und der unmittelbaren Wirklichkeit“ fand Karl Frenzel, der erste nach Rötscher wieder zur Bedeutung gelangte Theaterkritiker Berlins, über das Stück gebreitet.

„Diana“, 1875 aufgeführt, brachte zwar Lindaus durch jene Tat befestigte Herrschaft wieder etwas ins Schwanken; doch mit kecker Persiflage der immer das wahre Verdienst und das Talent verfolgenden kritischen Hämlinge und all derer, die die Moral in Literatur und Kunst bedrohen, befestigte Lindau seine Position wieder durch ‚Ein Erfolg‘, dem nun Jahr für Jahr ein Stück folgte, das gewöhnlich sofort in den Spielplan der ersten Bühnen aufgenommen wurde: ‚Tante Therese‘, ‚Verschämte Arbeit‘, ‚Johannistrieb‘, ‚Gräfin Lea‘ u. a., in denen immer die geschickte Ausbeutung der gerade im Schwange befindlichen Allerweltsmeinung, mit wirksamem Feuilletonistenwitz verbrämt, für die dramatische Gestaltung aufkommen mußte, bis nach und nach selbst der Witz versagte und an seine Stelle die ohnmächtige Persiflage trat, die die unbequeme heraufkommende neue Kunstanschauungen lächerlich machen sollte, wie in der ‚Sonne‘. Die letzte Zuflucht fand Lindau dann im Kriminal-Pathologischen: ‚Der Andere‘ und ‚Nacht und Morgen‘ schlichen als schlimme Erinnerungen an die Galeerensträflingsromantik über die Bühnen.

Dem literarischen Wert nach ebenso unbeträchtlich wie schließlich ganz ephemer in der theatralischen Wirkung, wäre Lindaus Erscheinung als die eines der vielen Repertoireversorger einfach auf die Debetseite des dramaturgischen Hauptbuchs zu kontieren, wenn er nicht geflissentlich eine Stellung in der deutschen Theaterkultur, wie sie ungefähr hundert Jahre früher Diderot in Frankreich zugefallen war, beansprucht und zu behaupten gesucht hätte. Man hat mit der Gattung zu rechnen, die er gestaltend und programmatisch zur Herrschaft führte: das Drama, das sich gerade soviel literarischen Anstrich zu geben weiß, daß es die optimistische Täuschung unterstützt, in dieser Gestaltung moderner Probleme sei eine Aufgabe erfüllt, die ernsthaft und mit vertieftem Vermögen zur Sozialpsychologie der neuen Zeit einen künstlerischen Beitrag liefere, wohl gar helfen könne, unser Leben umzugestalten.

Der Nächste beim Abbau dieses aufgedeckten Erzganges im dramatischen Bergwerk war Hugo Bürger, recte Lubliner, dessen ‚Frauenadvokat‘ Laube 1874 am Wiener Stadttheater aus der Taufe gehoben hatte, der dann in den ‚Modellen des Sheridan‘, ‚Gabriele‘, ‚Die Frau ohne Geist‘ in etwas bescheidener aber doch ähnlicher Weise Problemchen der guten bürgerlichen Gesellschaft höchst moralisch abhandelte. Mit ein paar glücklichen Griffen mischte dann Adolf L'Arronge den von Paris entlehnten Gesellschaftston mit volkstümlicheren Elementen, wie sie die alte Berliner Posse geboten hatte, wobei er oft einen guten Blick für die veränderte Situation zeigte, die das Emporkommen plutokratischer Neigungen und Torheiten in den bürgerlichen Kreisen ergeben hatte. ‚Mein Leopold‘ brachte ihm einen breiten Erfolg und der Bühne einen Zuwachs im volkstümlichen Genre. Besser noch war die Mischung von drastischer Posse und Gemütsromantik in ‚Doktor Klaus‘ getroffen. Was immer der Wirkung sicher gewesen war, das wirkte auch hier:

dummdreiste oder aus Dünkel in Schwäche fallende Emporkömmlinge, idiotische und verschmitzte Clowns und die in altbewährter Gurli-Naivität sich gebärdende höhere Tochter. L'Arronge stand, von jeglicher Bühnenroutine gestützt, auf sicherem Boden zwischen Iffland und Kotzebue. Bald lockte jedoch auch ihn das zur Zeit so beliebte soziale Problem zur eigentlichen Sittenkomödie und auch er bewies hier die geläufig gewordene Skrupellosigkeit, die aus Paris bezogenen Motive zu deutscher hausmachener Arbeit umzugestalten. Aus der ‚Famille Benoîton' von Sardou wurden ‚Hasemanns Töchter'. Damit beschritt er eine Sphäre, in der sein Geschmack gar zu unsicher wurde, so daß ‚Wohltätige Frauen', ‚Haus Lonei' schon ärgern konnten; die Spätfrucht aber, ‚Lolos Vater', womit er an das ‚Vierte Gebot' Anzengrubers zu streifen wagte, zeigte völlige Erschöpfung.

Dieses Dreigestirn Lindau-Lubliner-L'Arronge bezeichnet eine fünfzehn Jahre hindurch die Herrschaft behauptende theatralische Oberflächenkultur, hinter der, wie die Originalwerke selbst, aus denen diese Dramatiker und ihre Nachfolger ihre Kunstmittel bezogen, auch sonst alles Urwüchsige und Bedeutsame, aus vermögender Kraft Geborene zurückstehen mußte, das an die Türen der deutschen Theater klopfte.

Diese Herrschaft wäre, trotz dem alles beschönigenden Illusionismus, in dieser Breite nicht möglich gewesen, wenn gleichzeitig nicht fast jeglicher höhere Gesichtspunkt bei der berufenen dramaturgischen Vertreterschaft der öffentlichen Meinung gefehlt hätte. Zweifellos hatte sich diese Vertreterschaft ihrer Aufgabe schon in der vorangegangenen Periode nicht gewachsen gezeigt; fast alle Kraft war nur auf den einen Punkt verpufft worden, daß dem Theater eine größere Freiheit zur Gesundung nottäte. Nun hatte man seit 1869 die Theatergewerbefreiheit, die Bahn war den nach Entfaltung strebenden Kräften freigegeben; den wirtschaftlichen und den künstlerischen Talenten bot sich die breiteste Möglichkeit dar, den verheißenen Aufschwung herbeizuführen. Vor allem aber hätte auch die Kritik hier die Aufgabe ergreifen müssen, schöpferisch zu befruchten, dem gesunden Unternehmungsgeist den Boden zu bereiten, dem wucherischen aber doppelt scharf auf die Finger zu sehen. Dazu war jedoch gerade in jenen fünfzehn Jahren kaum ein Anlauf zu bemerken: die Kritik sank mehr und mehr zur Reklame für Geschäftsinteressen herab. Vornehmere, literarisch gerichtete Kritiker wurden ärgerlich- oder ironisch-resigniert, wie der fein-sarkastische Theodor Fontane, der aber dennoch von Zeit zu Zeit ein scharfes Wort in die verseichtete dramaturgische Diskussion jener Tage warf. Oder wie der eben schon erwähnte Karl Frenzel, dem damals die Führung in der Theaterkritik Berlins zufiel. Ein guter Teil seiner Urteile liegt in der ‚Berliner Dramaturgie' gesammelt vor; und gewiß werden wenige sie heute lesen können, ohne einen allertrübsten Eindruck zu empfangen. Man kann sich diese artistische und ethische Stumpfheit bei

einem Mann, dessen aufrichtige Überzeugung nicht in Zweifel zu ziehen ist und den an keine Cliquenwirtschaft ein Interesse band, nur durch den Mangel jeglicher auf ein festes Ziel der Theaterkultur gerichteter Einsicht und Zuversicht erklären. Woher sonst diese beständige Abwehr, wenn irgendwo versucht wurde, den Spielplan aus dem Schatz früherer starker Dichtung zu bereichern, endlich auch wieder einmal die großen Gegenstände der Menschheit auf die Bretter zu rücken? Eine trostlose Unfruchtbarkeit im empfangenden und im gebenden Sinne spricht aus diesen dramaturgischen Zeitdokumenten: eine verständliche Verdrossenheit über den Eklektizismus der Epigonen, — wobei nur fast alle Gradunterschiede vergessen wurden — und ein immer noch verstärkter Nationalismus im Sinne der von Julian Schmidt befolgten Methode; alles, was sich nicht auf der graden Heerstraße des gesunden Menschenverstandes hält, von vornherein als verstiegen zu betrachten. Eine verknöcherte Nüchternheit, die sich gegen jede vertiefte oder mit breiterem Pathos verfahrende Darstellung des Lebens zur Wehre setzt, als stünde das Vaterland in Gefahr. Immer erfährt das Große, Starke, Wurzelwüchsige, das an die Kraft Appellierende kühlste Ablehnung und nur das zahm gewachsene Mittelmaß, nicht selten auch die offenbare Trivialität gewinnt dieser Kritik ein gefälliges Lächeln ab: „weil hier Idee und Handlung sich decken", meint Frenzel; während er sich oft verpflichtet fühle, „in den Schilderungen des gesellschaftlichen Lebens, welche die Bühne uns bietet, den gänzlichen Mangel jeder tieferen Erfassung seiner Widersprüche und Gegensätze hervorzuheben". So war es freilich konsequent, daß er Benedix pries und Lindau als eine Verheißung begrüßte. Im Jahre 1873 endlich brachte auch das Berliner Schauspielhaus, wie um eine Probe auf den erstarkten geschichtlichen Sinn des Publikums und seine politische Aufrichtung zu machen, die Königsdramen Shakespeares, wobei man die Bearbeitung Dingelstedts durch eine pietätvollere, künstlerisch aber ungeschicktere von Öchelhäuser vertauschte. Die Berliner Kritik jedoch und Frenzel an der Spitze fand das ganze Unternehmen tadelnswürdig bis zur Verdammung. „Uns hält aber nur die Ehrfurcht vor dem großen Dichter von einem lauten Gelächter zurück", wenn — meint Frenzel — die Königin im Zweiten Richard klagt:

„O Green, du bist Wehmutter meines Wehs,
Und Bolingbroke ist meines Kummers Sohn". —

Man mag sich vorstellen, wie ermutigend für einen Dramatiker von kühnerer Konzeption der Menschheitsaufgabe die Botschaft war, daß nun schon Shakespeare selbst die ehrfurchtsvolle Nachsicht dieses erlauchten Geschlechts von 1873 brauchte! Doch wären solche Entgleisungen des Urteils aus einer gebieterisch nach neuem Inhalt und neuen Formen drängenden Weltanschauung immer noch zu verstehen, auch über die stets nörgelnde Ablehnung, die Grillparzer, Hebbel und selbst Kleist erfuhren, könnte man wegsehen, wenn sich

irgendwo neben der kühlen Konstatierung eines neuen ringenden Lebens auch eine Anschauung von diesem und etwas wie ein Ansporn zu kühnen Anläufen bemerkbar gemacht hätte. Doch wie man Wagner als bösen Feind der deutschen Kunst oder doch als einen grotesken Wirrkopf betrachtete, so stellte man sich auch zu Ibsen, zu Anzengruber, die für jene Zeit noch gar nicht ernsthaft in Betracht kamen. Nur was aus der Koterie der Literaten hervorging, wurde, wenn schon nicht mit ausgesprochenen Lob, so doch mit freundlicher Nachsicht aufgepäppelt.

In Wien behauptete die führende Stellung als kritischer Berater dieser Zeit der uns in seiner Stellung zu Bayreuth schon bekannte Ludwig Speidel. An artistischer Kultur im Stil und an Feinheit der Analyse ein Meister, zeichnete doch auch ihn eine untrügliche Treffsicherheit aus, das echte und Entwicklung verbürgende Kunstwerk stets mit beißendem Spott abzulehnen. War es Männern, wie Frenzel und Speidel doch noch ehrlich um die Sache zu tun, so wurde das Amt des Kritikers nun aber auch mit Vorliebe von spekulativen Talenten gesucht; von robusteren Naturen, die die vielfach korrumpierte Situation des theatralischen Treibens für ihre persönlichen Interessen nutzten: sich selbst als Dramatiker einzuführen oder, wozu die Konjunktur jetzt äußerst günstig war, sich selbst der Leitung der Theater zu bemächtigen. So hatte ja auch das Junge Deutschland gedacht. Nur waren die journalistischen Dramaturgen jetzt nicht mehr darauf angewiesen, nach einflußreichen Stellungen an den großen Hof- und Stadttheatern zu streben; die Theatergewerbefreiheit bot jetzt weit lockendere Chancen: statt ein ohnmächtiger Dramaturg, konnte man ein unbeschränkter Selbstherrscher der Bühnen werden, — vorhandener, in Privatbesitz befindlicher, oder neu zu begründender. Dieser sehr bestimmende Umstand der Theaterkultur jener Zeit zeigt sich im engen Zusammenhang mit ihrer dramatischen Produktion.

Bei Lindau sahen wir schon die journalistische Machtentfaltung die Basis für die Erfolge des dramatischen Schaffens abgeben. Das wurde nun in Besorgnis erregender Weise allgemeiner Brauch. In der Großstadt, namentlich in dem alle wirtschaftlichen Kräfte an sich reißenden Berlin, flossen Geschäft, Literatur und dramatische Dichtung immer ersichtlicher zum Ring zusammen, zur Clique, die das dramaturgische Gewissen der Gegenwart repräsentierte. Von ihr aus ging die meist gehässige oder sich in nur bittersüße Anerkennung hüllende Feindschaft gegen das Poetisch-Mächtige und Außergewöhnliche. Im vorigen Kapitel sind einige Seiten dieses Treibens schon in die gehörige Beleuchtung gerückt worden, — andere mögen sie hier erfahren.

Mitte der siebziger Jahre schaffte sich Oskar Blumenthal, zunächst auch als Kritiker, in Berlin eine einflußreiche Stellung. Mit zersetzender aber der komischen Kraft nicht entbehrender Ironie rodete er alles aus, was auf dem Kartoffelacker oder dem Gartenbeet der Bourgeoisie nicht nützlich oder gefällig

schien, und suchte bald auch als Schaffender, in Lindaus Spuren, das neudeutsche moderne Gesellschaftsstück zu pflegen. Wie sollte das neue Drama aber gedeihen, wenn nicht zunächst alles aus dem Wege geräumt wurde, was der beabsichtigten Kultur sich störend erwies? Die Scheu vor der Größe war dabei belästigend. Blumenthal denunzierte darum eben so dreist den Dichter des Faust als einen Querkopf, wie er sich an Kleist, Grillparzer, Hebbel, Anzengruber vergriff und ärmere Schächer gar ganz unbarmherzig dem Lynchgericht des wohlfeilsten Spottes überlieferte. Noch nach einem Vierteljahrhundert hämisch stichelnden Widerstands gegen Ibsen, hatte Blumenthal, der inzwischen die Erfolgsleiter als Verschandler des deutschen Dramas und des Theaters bis zur höchsten Stufe erklettert hatte, den nicht beneidenswerten Mut, den dramatischen Epilog des greisen Dichters, ‚Wenn wir Toten erwachen‘, vor der Berliner Aufführung in einem seiner „geschätzten“ Epigramme der Lächerlichkeit preiszugeben. Das Sündenregister des „blutigen Oskar“, so unerschöpflich es ist, hier aufzurollen, wäre ein wohlfeiles Vergnügen: daran zu mahnen aber gehört zu den Pflichten dessen, der die Erscheinungen unserer Theaterkultur registrieren will.

Und an dieser Stelle mußte es geschehen, um die Ironie ins rechte Licht zu stellen, die darin lag, daß Blumenthal doch mitten in dieser Tätigkeit, ja sie selbst dann noch fortsetzend, die Miene eines Sittenschilderers seiner Zeit aufsetzen und mit seinem dramatischen Schaffen ernsthaften Beifall finden konnte. Die Schauspiele, mit denen er zuerst erfolgreich hervortrat: ‚Der Probepfeil‘, ‚Die große Glocke‘ und ‚Ein Tropfen Gift‘ überboten Lindau und Lubliner allerdings durch eine glücklicher getroffene Gesellschaftsschilderung, so daß er bald die große Hoffnung des „modernen Dramas“ und ihm der Weg geebnet wurde zu einem Theaterthron. Das von ihm begründete und 1888 eröffnete Lessing-Theater in Berlin sollte die Hochburg des modernen Geistes werden. Als sein eigener Hausdichter aber glitt Blumenthal, obwohl er sich für seine Firma den Ehrenschild des Begründers des deutschen Theaters geliehen hatte, bald zum nur noch spekulierenden Geschäftsmann hinab, der in fruchtbarer Kompagnieschaft mit Gustav Kadelburg den deutschen Markt versorgte. Mit Literatur und dem Gewissen der Zeit hat die weitere Tätigkeit Blumenthals und seiner Genossen nichts zu tun.

Der Begründung des Lessing-Theaters war, 1883, die des Deutschen Theaters in Berlin als eine vereinzelte gesunde Folge der Theatergewerbefreiheit vorangegangen. Von dieser Bühne sind zwar der Theaterkunst wesentliche Bereicherungen zugeflossen; ihre literarische Richtung aber hielt sich — obwohl mit löblichem Eifer das Repertoire der Klassiker und namentlich der Nachklassiker, der Kleist, Hebbel, Grillparzer, in vorgeschrittener Bühnenkunst lebendig gemacht wurde — von dramatischem Neuland ängstlich fern und ging allermeist nur im Gleise des Herkömmlichen und des Konventionellen. Das mehr oder weniger geschickte Handwerk behauptete auch hier die Führung.

Erwägt man das beträchtlich erweiterte Absatzgebiet, das seit 1869 um etwa neunzig neue Theater bereichert war, und hält man dazu, daß die Zeit durchaus optimistisch und noch wenig geneigt war, wirklich vertieften Problemen auf der Bühne näher zu treten, so erklärt sich das wucherhafte Gedeihen der industriellen Dramatik, für die die Angeführten die Muster geschaffen hatten. Man hatte nun auch allgemach so viel von der Technik der Franzosen gehört und gelesen, sah die Muster raffinierter Mache, wie die Sardous, mit breitestem Erfolg belohnt, daß das erlernbare Geschäft eines Dramatikers als ein ungemein aussichtsreiches erschien. Und so unbefriedigend in jeder ernstlichen Betrachtung der damalige Zustand sein mochte, es durfte noch als ein Trost empfunden werden, daß man jeden kleinen Zuwachs an lebendig erfaßter Wirklichkeit wenigstens dankbar begrüßte und zu würdigen anfing. Man sah die Oberfläche der Zeit — aber auch nur diese — mit mehr Realismus erfaßt, als dies in den Jahren von 1850 bis 1870 den Theaterversorgern möglich gewesen war. Das schätzte man, wie bei den Genannten, auch an den Stücken von Ernst Wichert: ‚Ein Narr des Glücks‘, ‚Ein Schritt vom Wege‘, ‚Post festum‘, ‚Der Freund des Fürsten‘, ‚Die Realisten, und ‚Goldsucht‘; ferner an der fruchtbaren Tätigkeit von Gustav von Moser, der die nach 1870 von neuem Nimbus umstrahlte Gestalt des preußischen Leutnants serienweise in schneidigen und gefälligen Exemplaren auf die Schwankbühne schickte, an Julius Rosen, an Franz von Schönthan, der, 1879, mit dem ‚Mädchen aus der Fremde‘ debütierte und dann, allein oder mit verschiedenen Mitarbeitern, wie Moser, Kadelburg, Koppel-Ellfeld, eine Reihe unterhaltender Theaterstücke schuf, worunter sich namentlich ‚Krieg im Frieden‘, mit dem typischen Leutnant Reif von Reiflingen, und die derbe Theaterparodie ‚Der Raub der Sabinerinnen‘ die Gunst bewahrten.

Gewichtigere Eindrücke auf die Moral der Zeit erstrebte Felix Philippi, dem auch das Berliner Deutsche Theater die Wiege seiner zweifelhaften Größe wurde, auf dem er, 1886, mit ‚Daniela‘ erschien. Für seine effektsüchtige Theatralik entwickelte er in der Folge den schlechten Geschmack, irgend einen aktuellen „Fall“ der Zeitgeschichte in erschrecklich verzeichneten Handlungen und Figuren zu illustrieren. Ihm und noch manchem Genossen seiner Art ist hier die ehrenvolle Bestätigung auszustellen, daß unsere besten Theater ihnen stets frohlockend ihre Bretter einräumten, während die wirkliche neue Dichtung kaum oder erst unter dem Druck einer lange um Gehör schreienden Bewegung Zulaß erhielt. Damit ist freilich auch nur für diese Zeit die alte Erfahrung bestätigt: daß in unserer Theaterkultur immer nur die banalen Macher das ‚Große Licht‘ anzünden, während die echte Dichtung es nur spät erst zu einem matten Leuchten bringt.

Nicht gern ist die schlodderige Muse dieser Richtung gleich eingangs dieses Kapitels beschrieben worden; doch da die Zeitfolge nun einmal eine force

majeure ist und von den zuerst sichtbar werdenden Erscheinungen ausgegangen werden muß, war an diesem Stiefgeschwister der neun Göttlichen, das tatsächlich fünfzehn Jahre lang die Pforte zur Schaubühne im neuen Deutschen Reich bewachte, nicht vorbeizukommen. Natürlich ist diese Pseudomuse auch später nicht von ihrem Platz gewichen: konnte sie sich doch als die Vertreterin eines Geschäftshauses gerieren, dem sich immer neue Kommanditäre mit immer raffinierterem Spürsinn für das, was ein guter Artikel zu werden verspricht, anschlossen. Es wird nun von den „Dichtern" zu reden sein, die auch dieser ersten Periode der Neuzeit schon lebten.

* * *

Von der politischen Einheit Deutschlands ausgeschlossen, hat Österreich gewisse, seine soziale Kultur berührende Kämpfe des Zeitgeists mit innigerer Beteiligung ausgetragen als das ganz in seinen wirtschaftlich-politischen Sorgen aufgehende Reich. Ehe sich der ehemaligen Ostmark noch das äußere politische Mißgeschick erfüllte, hatten dort, nach der Gegenrevolution, die Kämpfe um die Verfassung und das Zustandekommen des Konkordats eine starke Erregung der Gemüter bewirkt. Der 1860 endlich errungenen und doch so kärglich freiheitlichen Verfassung, die dem Klerikalismus die breiteste Machtentfaltung einräumte, waren kaum fünf Jahre Lebensdauer beschieden gewesen. Und ehe noch aus der wieder heraufgekommenen politischen Anarchie ein neuer Weg in die Ordnung gefunden wurde, brachte der Deutsche Krieg von einundzwanzig Tagen die furchtbare Niederlage. Der Staat, der so lange, in unverdientem Glück nach außen hin, mit geradezu frivoler Konsequenz dem reaktionären System eine Hochburg gewesen war, schien nun mit einem Male der allgemeinen Auflösung entgegenzugehen. In einer um so schlimmeren Situation, als sich die ungarische Reichshälfte aus dem Wirrwarr ihre Selbständigkeit zu retten verstand, während die cisleithanischen Lande und namentlich das stammdeutsche Element in der trostlosen nationalen Zerrissenheit sich einer ohnmächtigen Staatsleitung preisgegeben sahen, die nach außen hin bereits Bankrott gemacht hatte und sich bereitfand, nun auch die inneren Interessen seiner wertvollsten Volkheit zu opfern. Der lange aufgehäufte Unwille des deutsch-österreichischen Volks entlud sich darum in dem Haß gegen das Konkordat, durch das die heiligsten Interessen des Volks wiederum der päpstlichen Hierarchie unterstellt erschienen. Der Reichsrat von 1867 erlebte aus allen Landesteilen und Städten jenen Adressensturm, den die maßlose Sprache priesterlicher Herrschsucht der cisleithanischen Bischöfe verursacht hatte: man entrüstete sich über die Unterstellung der Kirche, die den Widerstand gegen das Konkordat eine Revolution gegen Gott, Thron und Vaterland nannte, da das Volk doch nichts anderes wollte, als eben seinen Gott, seinen Thron und sein Vaterland fremden Einflüssen entrissen zu sehen. Dann kamen die

Jahre heißer Kämpfe um die Zivilehe und die staatliche Schulaufsicht, um die Regelung der Konfessionenfrage. Und wieder, nach jedem kleinsten Erfolg der Freunde einer freien Verfassung, wurde von allen Kanzeln gegen die Greuel einer Gesetzgebung gepredigt, die gestattete, daß die Leichen von Ketzern auf katholischen Friedhöfen ruhen dürften, die durch Zulassen von Misch- und Zivilehen das Konkubinat zur staatlichen Einrichtung erhebe! Und immer — wie stets — zeigte die Krone sich schwankend oder gar verräterisch gegen die Volkssache: wie in dem berüchtigten Fall, wo man den Bischof Rüdiger von Linz zwar wegen Renitenz gegen die Staatsgewalt vor das Schwurgericht geladen hatte, ihm mit dem Urteil aber zugleich telegraphisch die vom Kaiser ausgesprochene Begnadigung übermittelte. Auch damals schon fand die römische Geistlichkeit aber bei ihrer Wühlarbeit in den nicht deutschen und um ihre Vorherrschaft bemühten Nationalitäten offene und versteckte Verbündete: es waren die Deutschen Österreichs, die das gehäufte Maß von Ungemach allein auszukosten hatten.

Die Empfindung für das nationale Unglück, dem hier ein von starkem Heimatsgefühl beseeltes Volk anheimgefallen war, verschmolz in jenen Jahren mit der Auflehnung gegen den mittelalterlichen geistigen Druck zu einer Spannung der Gemüter ohnegleichen. In schmerzlicher Lebendigkeit wurde dem deutschen Gewissen die unendliche Schule des Leidens, die es durchlaufen war, seit den Volkskaiser, Joseph II., die Erde deckte, in Erinnerung gebracht und ihm die Ahnung geweckt, welche Leiden ihm fürder noch bevorstehen mochten. Die Schleier der Illusion, die man in weicher Gemütsgewöhnung immer und immer wieder, die schmerzlichen Risse im nationalen Leben zu verhüllen, gewebt hatte, zerflatterten endlich. Die allegorische Märchenwelt Raimunds wollte keinen Trost mehr spenden und ebensowenig die romantische Tanagra-Antike Grillparzers. Hatten Sentimentalität und Sehnsucht nach harmonischer Schönheit jene dichterischen Tröster geweckt, so war es nun der wirkliche tief empfundene nationale Schmerz, der dem gefesselten deutschen Genius der Ostmarken einen ursprünglichen, naiven, großen Dichter schenkte. Einen, der für die Gewissensnot, die durch eine ohnmächtige, die Kulturpflichten völlig übersehende Regierung diesem Volke von reichster Gemütskraft fort und fort und immer unerträglicher bereitet worden war, den zündenden Aufschrei der Entrüstung fand. Einen, der zeigte, zu welchen sozialen und moralischen Abgründen ein Volk durch systematische Unterjochung der Vernunft, durch heuchlerische Unterbindung des Rechtsgefühls geführt werden muß. Denn solch ein Gewissensanwalt war Ludwig Anzengruber seinem Volke und — sobald die ekele Mischung von nationaler Phrase und literarischem Snobismus bei den Reichsdeutschen wieder besseren Bedürfnissen wich — auch dem weiteren geistigen Vaterland deutscher Zunge.

Anzengruber gab sich frank und frei als einen Dichter der Tendenz; das

machte es auch den glattfrisierten Literaten der international und kosmopolitisch sich dünkelnden reichsdeutschen Zentrale so bequem, ihn als einen Nichtkünstler beiseite zu schieben. Aber in seinem Drama erschien die Tendenz voll gerechtfertigt, da sie ihre Kraft nicht aus irgend einem Parteiprogramm, sondern aus der seelischen und sozialen Not einer ganzen Volkheit zog; da sie nicht schlechthin schwarz und weiß zu malen sich unterfing, nicht demokratisch schmeichelte und demagogisch die Gegensätze schürte, vielmehr den Hirten schlug wie die Herde und als ein Gewitter niederging, das in seiner elementaren Gerechtigkeit die ganze politisch-moralische Atmosphäre reinigte.

Anzengruber wäre in dieser Bedeutung schon eine Erscheinung ersten Ranges in unserer Kultur; es kommt dazu, daß er, trotz des beschränkten Genres seiner Dichtung, auch die wertvollste künstlerische Kraft war, die auf der Grenzscheide der Übergangsepoche in die neue Zeit dem deutschen Leben erstand. Suchen wir auf eigenem Boden den Anknüpfungspunkt für die Entwicklung des realistischen Dramas, des Dramas der Gesellschaftskritik, so müssen wir ihn in Anzengruber sehen. Er brauchte sich nicht auf die Mosaikkünste anderer Dramatiker einzuarbeiten und interessante Motive aus fremden Literaturen mit sauerem Schweiß zu theatralischen Handlungen zusammenzuleimen: das von tiefem Mitleid bewältigte und von feuriger Liebe zu seinem Volke erfüllte Herz diktierte ihm das dramaturgische Gesetz. Das aber ist schließlich doch die unerläßliche Grundbedingung für einen Dramatiker, durch kein skeptisch analysierendes Betrachten der sozialen Erscheinungen ersetzbar. Der andere Teil seiner Stärke aber wuchs aus der wirklichen Kenntnis des von ihm verarbeiteten Materials, woran es den dramatischen Quacksalbern, die in den großstädtischen Salons herumschmarotzten, gemeinhin ganz und gar gebrach. Anzengrubers Menschen waren freilich nur Bauern, Bauern aus den österreichischen Alpenländern und allenfalls noch die kleinen Leute aus der Wienerstadt, Menschen, auf die die zersetzende Bildung des Jahrhunderts noch nicht so weit eingewirkt hatte, daß ihr wirkliches Wesen, wie in der bürgerlichen Großstadtkultur, hinter entliehenen Empfindungen aus aller Welt sich verborgen hielt. Die ihm das beschränkte Feld zum Vorwurf machten, waren gemeinhin just jene spekulativen Talente, die in die schlimmste Verlogenheit verfielen, wenn sie ihren größeren Ehrgeiz an komplizierteren psychischen und sozialen Gebilden abquälten. In dem Volkstum, zu dessen Anwalt Anzengruber sich machte, rang sich eben wirklich aus vielen Richtungen, aus vielem Wollen und Irren doch ein deutlich erkennbarer Gemeinwille zu einer Veränderung der sittlichen Grundlagen des Lebens empor. Und was die Not geboren hatte, das bot sich dem Blick des dramatischen Dichters als seiner Aufgabe im höheren Sinne würdigster Gegenstand. „In der modernen Kunst“, höhnte Paul Lindau, „scheint die Wahrheit da anzufangen, wo die Seife aufhört“; — der Respekt vor der kulturbildenden Kraft der Seife wird einen Dramatiker nicht

abhalten, die Wahrheit da aufzugreifen, wo er sie findet und die Verachtung der Seifekultur hindert ihn nicht, ein großer Herzenskünder zu werden, wo andere Dichter nur ihre Drahtpuppen, auf ein der Volksethik herzlich gleichgültiges Thema dressiert, tanzen lassen.

Zur Zeit des Ansturms gegen das Konkordat war Anzengruber, 1839 geboren, achtunzwanzig Jahre alt und lebte mit seiner Mutter als ein bescheidener Kanzlist mit fünfzig Gulden Gehalt in Wien. Seine als Buchhändlerlehrling empfangene Bildung hatte er auf der Handelsschule ergänzt und mit dem Theater durch seinen Vater schon Fühlung genommen, der mit mehreren Versuchen als Dramatiker hervorgetreten war. Auch Anzengruber, der Sohn, konnte mit vierundzwanzig Jahren schon auf dreizehn fertige Stücke weisen, von denen jedoch nur die Dramatisierung eines englischen Romans und einige Operettentexte für die ersten Versuche Millöckers auf die Bühne gelangt waren. Erst die für sein Volk mitfühlende Leidenschaft aber weckte in ihm den Dichter. Die Frage des Zölibats, die durch die Maßregelung mehrerer Kloster- und Laienpriester von neuem erregt worden war, gab Anzengruber die Idee zu seinem ‚Pfarrer von Kirchfeld‘ ein. In glühender Empörung kreiste seine Seele mit der des Volkes um den Gedanken: „der Herrgott will ja nicht, daß der Mensch unglücklich sei sein ganzes Leben lang!“ So kam nach raschem Anlauf in kürzester Frist dieses Stück zustande. Der die Zeit beherrschende Konflikt ist in ihm wenig vertieft und was in den schlichten Gestalten der Handlung an dichterischem und ethischem Gefühl zum Ausdruck kommt, ist gewiß noch leidlich konventionell. In der Ungeschminktheit aber der Empfindung und der wahrhaftigen Plastik der Charaktere war der Pfarrer doch ein kühner Schritt über das ältere Volksstück hinaus. Zum Vorteil wurde ihm freilich die unmittelbare aktuelle Bedeutung, die der Aufhebung des Konkordats beigemessen wurde, der Anzengruber, nach der ergreifenden Schilderung der Gewissensnot in den prächtig herausgearbeiteten Charakteren, den jubelnden Ausdruck gab. Dazu kam eine höchst gelungene Darstellung, an der Marie Geistinger als Anna besonders beteiligt war, so daß der 5. Oktober im Theater an der Wien der Geburtstag einer großen Hoffnung für das nationale Theater wurde. Von da ab strömte nun Anzengrubers Produktion wie ein erschlossener starker Bergquell. Schon am 9. Dezember 1871 wurde ‚Der Meineidbauer‘, mit der Geistinger als Vroni, aufgeführt. Die köstlichen ‚Kreuzelschreiber‘ folgten, die wegen des so innig mit der Handlung verknüpften kulturellen Hintergrunds zu den wenigen gelungenen Würfen unserer Literatur gehören, wo der Begriff der „Komödie“ ganz erfüllt ist. Dann ‚Elfriede‘, ‚Die Tochter des Wucherers‘, im Jahr darauf ‚Der Gewissenswurm‘ und ‚Hand und Herz‘. So sicher sich Anzengrubers Kraft in diesen Dramen immer steigerte, von der Tendenz zu großer Tragik vorschritt, zeigte sich sein Theaterglück doch in absteigender Linie: ‚Die Tochter des Wucherers‘ hatte

nur einen halben Erfolg und ‚Hand und Herz‘ erlebte im Stadttheater einen unverhüllten Durchfall. Der anfangs laute Jubel der Wiener war rasch verflogen und bitter schrieb Anzengruber an Rosegger, der sich damals auch dem Theater zuwenden wollte, ein Volksstück aber, den ‚Dorfkaplan‘, als er es an Anzengrubers Kraft maß, bescheiden wieder zurückzog: „Die Direktionen verlangen Kassastücke, und ein Volk, das sich um die Volksstücke bekümmert, gibt es hierorts nicht“. Er hätte vielleicht richtiger gesagt: das Wiener Volk, für ein paar Jahre aus seiner Phäakenruhe aufgestört, ist, nach einer gelinden Beschwichtigung seiner Sorgen, in die Gleichgültigkeit wieder zurückgesunken; und da auch wieder reichlich Geld ins Land gekommen ist, hat die liebe alte Posse der Unmöglichkeiten, die das „Weaner Herz“ und die „Goldne Kaiserstadt“ verherrlicht, wie sie O. F. Berg als Nachfolger Nestroys lieferte, hat besonders der Offenbach-Taumel die starke, an den Seelen rüttelnde Kunst wieder in die Ecke gedrückt.

‚Der Doppelselbstmord‘ erlebte, 1876, nur drei Aufführungen am Theater an der Wien; sieben nur der 1877 gespielte ‚Ledige Hof‘. ‚Das Jungferngift‘, ‚Die Trutzige‘, und für das Ringtheater, ‚Alte Wiener‘ folgten in diesen Jahren, vor allem aber das von der Zensur freilich arg verstümmelte ‚Vierte Gebot‘ im Josephstädter Theater.

Die Verleihung des Schillerpreises im Jahre 1878 bewirkte endlich auch auswärts eine ernstere Betrachtung des Dichters. Die Burgschauspieler spielten ihn nun in Privatvorstellungen und Mitterwurzer brachte, 1883, den ‚Pfarrer von Kirchfeld‘ am Stadttheater zu neuer großer Wirkung. 1884 entstand ‚Heimgefunden‘ und wurde mit dem Grillparzerpreis ausgezeichnet, dann die Dramatisierung von ‚Stahl und Stein‘; 1888 ‚Der Fleck auf der Ehr'‘, der im neuen Wiener Volkstheater gespielt wurde, das in Ludwig Martinelli einen allerdings mehr verständigen als intuitiven Anzengruberdarsteller von besonderer Prägung gewann.

Anzengruber hat sich mit Wärme und Entschlossenheit ganz auf den Boden des Wiener Volksstücks gestellt; an einer subtilen Durchführung der Komposition lag ihm wenig und der altmodische Aufbau seiner Handlungen in Tableaux, die Anwendung der herkömmlichen melodramatischen Mittel, die Art, wie alles Ornamentale in drastischer Holzschnittmanier gehalten ist, befriedigt den rein künstlerischen Geschmack oft nur in geringem Grade. Aber dieser „Lederhosenpoet“, den die Münchner um seiner literarischen Sorglosigkeiten willen nicht in den hohen Maximiliansorden aufnehmen wollten, — was Paul Heyse veranlaßte, aus dem Kapitel zu scheiden —, war eben doch weit mehr als nur ein Tagesschriftsteller und Volksbühnendramaturg: er war ein Dichter, der, wie der Schöpfer am Morgen der Welt, lebendige Wesen ins Dasein rief. Seine Gestalten sind nicht nachgeahmt, nicht zusammengestrichelt, sondern geschaut. In jedem Wort, in jeder Gebärde kommt ihr elementares Wesen zum

Ausdruck. Auch in Anzengruber wurde einmal wieder das Geheimnis Shakespeares offenbar: die Ausdehnungskraft der Gestalten; in all ihrer Gebundenheit die ausstrahlende Kraft des Innern. Man sieht sie von ihren Wurzeln heraufwachsen, gerade empor oder knorrig verbogen, aber immer bis auf die letzte Möglichkeit durch ihren Charakter determiniert. Und nie läßt der Dichter sich verführen, um seiner Idee willen etwas an ihnen zu unterschlagen. Er läßt sie walten in ihrer eigenen Kraft und seine Kunst bewährt sich darin, die Dissonanzen, die sich aus den Zusammenstößen ergeben, für das Gefühl so durchsichtig und zwingend zu machen, daß die Seele des Zuschauers unwillkürlich in Bewegung gesetzt wird, selbst die Auflösung zu suchen. Selten hat ein Dichter in so hohem Grade verstanden, das Publikum zum mitschaffenden Faktor im Drama zu machen. Nicht Interesse und artistische Bewunderung ist das Ziel dieses Naturalismus, sondern Mitleidenschaft und Verständnis.

In erstaunlichem Reichtum der Nuancierung zeigte er eine Welt, für deren Ausdeutung man bisher mit ein paar Typen ausgereicht hatte. Die Vroni im Meineidbauer, die Bürgerlies, die Bäuerin vom ledigen Hof, das Mannweib im Gewissenswurm, die Bäuerin auf der kalten Lehnten, die Anna des Pfarrers, die beiden Hausfrauen der Kreuzelschreiber: welch eine Reihe von Vollgestalten. Unter den Männern der Meineidbauer voran, der Bürgermeister in ‚Stahl und Stein‘, der Pfarrer von St. Einöd, der Ehemärtyrer Berninger, die philosophischen Landstreicher aus der Gattung des Steinklopferhans: welche Wandlung von dem Thadädl Stranitzkys, vom Bauern als Hanswurst auf der Bühne, bis zu dieser Auslegung der Seele einer scheinbar unwichtigsten Menschheit! „Aus is, vorbei is, da sein neue Leut' und die Welt fangt erst an", — dieser resolute Glaube seiner Vroni klingt noch über die trübsten, streng an die Notwendigkeit gebundenen Schilderungen wie ein heller Oberton, wie eine anonyme Melodie. Des Dichters unverwüstliche Zuversicht zum Menschlichen, zur Kraft der immer zur Natur zurückstrebenden Seele ringt sich irgendwie immer wie eine leise aber unaufhaltsam aus einem schwachen Lichtkern wachsende Helligkeit durch das Dunkel verwirrter und tragisch unauflösbar verknoteter Geschicke. Auch da noch, wo der Glaube an die Menschheit durch die aufgedeckte fortschreitende moralische Fäulnis fast bis zur Hoffnungslosigkeit vernichtet ist, wie im ‚Vierten Gebot‘, wenn die Großmutter die Gefängniszelle aufsucht, wo ihr Enkel, als Opfer elterlicher Verblendung, der Sühne entgegenharrt.

Man hat Anzengruber „josephinisch" genannt; es sei der Geist der Aufklärung, des freimaurerischen Fortschrittideals, der seine dramatische Welt bewege. Da jener Geist aber just in der Voraussetzung der moralischen Willensfreiheit sich befangen zeigte, gibt diese Charakteristik Anzengruber doch zu wenig und versagt ihm gerade das, was ihn über den Optimismus des Josephinismus weit hinaushebt: die Einsicht in die Unveränderlichkeit des

Charakters.'' Anzengruber steht der Weltanschauung Hebbels sehr nahe: daß überall Kraft gegen Kraft sich geltend macht und daß der Kampf um das Menschliche ein unendlicher ist, auch noch im engsten Kreise. Wenigstens wuchs der Dichter ersichtlich zu dieser Anschauung empor: bald verschwanden die gröberen sozialen Gegensätze und an die Stelle der Tendenz rückte immer ausdrücklicher das Psychologische des determinierten Charakters.

Das Genre Anzengrubers hat in Süddeutschland manche Nachfolger gefunden; — aber fast leider immer nur das „Genre". Der Schöpfer des Oberbayrischen Volksstücks, Hermann von Schmid ging unabhängiger von ihm vor, während Ludwig Ganghofer sich im ‚Herrgottschnitzer' ihm enger anlehnte, ohne daß indes beide an den Kern des Dramas zu rühren imstande gewesen wären. Sie brachten das Bauernstück in seiner theatralischen Bedeutung und Dialektwirkung in die Mode. Dennoch darf man sagen, daß sie durch die erweckte Neigung für dieses Bauerntheater Anzengruber den Weg nach Norddeutschland gebahnt haben. Das Jüngste Deutschland erst hob ihn dann nachdrücklich auf den Schild als einen Vorkämpfer für den Naturalismus: man bekehrte sich von der Geringerschätzung dieser Art Dichtung im Volksgewand und in der Volkssprache. So ist durch die Anzengruber beigelegte Bedeutung auch der Dialekt als berechtigtes Kunstmittel, das bisher nur einem niederen Genre vorbehalten und erlaubt war, in die vornehmere dramatische Literatur eingezogen. Holtei hatte ihn als einer der ersten seiner Zeit auf die Bühne gebracht, in ‚Wiener in Berlin' usw., Glasbrenner ihn dann für die Berliner Posse ausgebaut; in Dramatisierungen nach Fritz Reuter fand er Erweiterung auf das Plattdeutsche. Fast immer aber war er nur für das Komische zulässig gewesen. Nun hatte er seine Kraft auch für die Tragik erwiesen, so daß bald alle Arten von Mundarten für die ernste Dichtung angewendet wurden. Das war in der Tat für den Naturalismus ein wichtiges Moment: der Wirklichkeitswirkung baut der Dialekt eine breite Brücke. Oft ist die größere Wahrhaftigkeit aber auch Schein, weil hinter dem stark bestechenden Lokalkolorit der Sprache die mangelhafte Zeichnung des Psychologischen und selbst noch die Trivialität nur besser versteckt bleiben.

Daß sich in Anzengrubers Drama einmal ein Dichter ganz mit der seelischen Strebung ausgesprochen ethischen Charakters einer — wenn auch eng begrenzten — Volkheit im Einklang zeigte, darf als eine der seltenen glücklichen Ausnahmen in unserer Theaterkultur bezeichnet werden. In Österreich versuchte später Karl Karlweis Anzengrubers Nachfolge und kam in den Volksstücken ‚Das grobe Hemd' und ‚Der kleine Mann' der Wiederherstellung eines solchen Verhältnisses leidlich nahe, desgleichen in ‚Goldene Herzen'. Er erschien als Abfolge von Anzengruber und Bauernfeld. Auf ähnlichen Wegen treffen wir Margarete Langkammer (‚Die Überzähligen' 1895) und Philipp Langmann (Bartel Turaser, 1897), jene mit bemerkenswerter Innigkeit, dieser

iffländisch vergröbernd. Hier ist auch Max Burckhard mit ‚Bürgermeisterwahl‘ und ‚’s Katherl‘ zu nennen.

Wer im „Reich“ den gleichen unermeßlichen Vorteil wahrnehmen wollte, als Dichter aus der Seele seines Volks zu sprechen, wie Anzengruber, dem boten sich keine so einfach gegeneinander gruppierten Elemente dar, wie dort Kirche und Staat einerseits und Volkstum und Freiheit anderseits. Aber die vielfältig zerspaltenen Interessen umschlang doch das gemeinsame Band der nationalen Idee, der patriotischen Aufgabe, deren schwerere Hälfte, nach der Erfüllung durch das Schwert, noch zu leisten war. Vermochte einer diesem Ethos auf den Grund zu gehen und ergriff er es etwa im Sinne der großen gestaltenden Leidenschaft wie Bismarck, so mochte die Zeit reif sein für einen Dramatiker, der genial sich neben jenem Riesen hätte behaupten können. Und wirklich meldete er sich. Zunächst in zwei Heldensängen aus der jüngsten Zeit; aber auch eine Reihe von Dramen hatte er im Pult liegen, denen die Bühnen bisher sich spröde verschlossen gezeigt hatten: Ernst von Wildenbruch.

Die ersten Jahre nach dem Krieg hatten wenige Stücke nationalen Inhalts gebracht; man kann Wilbrandts ‚Graf Hammerstein‘ dahin rechnen, ‚In der Mark‘ von Hans Hopfen, ‚Liebe um Liebe‘ von Spielhagen, neben denen manches Schwächere noch versucht wurde, das nicht zu befriedigen vermochte. Und doch bettelte ein Drama von so „heißem Atem“ wie Wildenbruchs ‚Karolinger‘ lange vergeblich um Zulaß auf die Bretter, bis endlich, am 6. März 1881, der Herzog von Meiningen ihm auf seiner Bühne den Bann brach; dem Drama und seinem Dichter. Zwei Jahre vorher schon hatten Berliner Studenten im Nationaltheater den ‚Menonit‘ aufgeführt, der dem Stoff nach der Gegenwart näher lag, wie Wildenbruch in seiner unfreiwilligen langen Wartezeit überhaupt sehr nachdrücklich der Gestaltung moderner Probleme nachstrebte. Es war bezeichnend für die Zeit und wurde bedeutungsvoll für den Dichter, daß gerade die al fresco gezeichnete Karolingertragödie seinen Erfolg entschied — und sein Fach bestimmte. Noch im selben Jahre wurde dieses Drama am Berliner Viktoria-Theater Zugstück; 1882 nahm das Königliche Schauspielhaus es in sein Repertoire.

Nicht leicht bieten zwei starke Talente einer Epoche bei verwandtem Ausgangspunkt und inneren Gehalt doch so scharf ausgeprägte Gegensätze in der Anwendung der Mittel, wie Anzengruber und Wildenbruch. Nahm jener jegliche Motivierung aus der nächsten Nähe, so daß sich Idee und Motivierung bis auf die letzten Wurzelfasern im umliegenden Erdreich verfolgen lassen, so knüpfte dieser, namentlich in den geschichtlichen Dramen, die treibenden Motive an die am meisten im Profil vorspringende Anekdote der historischen Überlieferung — an die fable convenue — und an mehr kühne als überzeugende Unterstellungen psychologischer Art. Das Nächste, in den real- und wirtschaftspolitischen Umständen der geschichtlichen Perioden gegebene genügte

ihm nicht, oder erschien seiner Phantasie allzu nüchtern; er brauchte ein bunteres Gespinst, von romantischerer Färbung, und immer ein letztes Maß von aufwühlenden Leidenschaften, um das Geschehnis im dramatischen Sinne packend zu gestalten. Während jedoch die schlichten aber ergreifenden Gebilde Anzengrubers höchstens achtungsvoll beiseite geschoben wurde, fiel den pathetisch gruppierten Schilderungen Wildenbruchs der Preis der öffentlichen Gunst zu.

Gerade in den Karolingern trat dieser Hang, die von der Geschichte gegebenen und an sich völlig genügenden Motivierungen theatralisch zu überladen, einer frei erfundenen und übrigens dichterisch glänzend ausgestatteten Gestalt zuliebe andere, ganz unmögliche, immer nur vom nächsten Bedürfnis diktierte einzuschieben, in aller Deutlichkeit verletzend hervor. Aber wie der Dichter dann, von seinen eigenen Erfindungen berauscht, in jagendem Tempo über die Klüfte, die bei seiner Art, immer ein Äußerstes an ein Äußerstes anzureihen, notwendig entstehen mußten, hinwegsetzte, riß er auch seine Hörer mit sich fort. Das Gewaltsam-Unmögliche beispielsweise der Beziehungen zwischen Bernhard und Abdallah, das grausame und dabei für das Drama selbstmörderische Opfer der Maurin, die hybridische Kraftprotzerei des Kastilianers inmitten einer Situation von unmittelbaren und nicht wegzuräsonierenden drohenden Gefahren, wird man immer nur als Betäubungen des am Möglichen haftenden Verstandes empfinden. Doch behielt der Zuschauer keine Zeit, sich gegen diese Betäubungen zu wehren; der durch solche Mittel entfesselte Strom der Leidenschaft riß zu immer weiteren, immer heißeren Begebenheiten stürmisch mit sich fort.

Um diesen Preis, das heißt, vermöge dieses Preisgebens gerade der einfachsten Bedingungen dramatischer und psychologischer Logik, vermochte Wildenbruch allerdings das totgesagte und wirklich fast nur noch künstlich, nur ängstlich lebende geschichtliche Drama zu einer Wirkung zu bringen, die in diesem äußerlichen Maße selbst den Klassikern und namentlich den Klassizisten des Jahrhunderts stets versagt geblieben war. Am 7. März 1882 folgte im Hannoverischen Hoftheater ‚Harold', mit dem wirklich imposanten ersten Akt und der stark fesselnden Entwicklung, die wieder fortreißt bis zu dem Punkt, wo Harold dem Normannenherzog den berüchtigten Eid schwört; von hier an tritt ein Mißverständnis, dem das Gefühl nicht mehr folgt, an Stelle des tragischen Motivs. Das dritte der fertigen Dramen, ‚Der Menonit', zeigte durch die zwar stark verzerrte, aber doch nicht unglaubhafte Schilderung einer sozialen Gewalt, die der nationalen Idee als Hemmnis entgegentritt und in ihrem verknöcherten Geist als eine treffende Symbolisierung des auch in der Gegenwart wieder dem nationalen Gedanken feindlich gegenübertretenden Industrialismus gelten mochte, durch die Tragik, die sich für einen jungen Idealisten in diesem Milieu enthüllt, eine echt dramatische Anlage. Nur war auch hier wieder die Motivierung losester Art und ärgerlich obendrein, da sie hauptsächlich von dem vollständig haltlosen und unkonsequenten Charakter des

Menonitenältesten Waldemar ausging, der uns doch als der Vertreter der gerechten Menschlichkeit entgegentritt. Auch in dem modernen Drama dieser ersten Periode ‚Opfer um Opfer‘, mit seiner schönen, durchsichtigen Prosa und den bescheidener, doch darum überzeugender gezeichneten Menschen, dieselben Vorzüge und dieselben Fehler bei der Konstruierung der dramatischen Motive. Aber schließlich, als Gesamtergebnis dieser Eindrücke, begrüßte Deutschland in Wildenbruch doch die starke Hoffnung auf einen Dichter von ganz außergewöhnlichem Vermögen.

Daß diese Hoffnung, soweit sie dem Drama zugute kommen sollte, leider getrogen hat, wissen wir. Von Schritt zu Schritt war das zwar redliche aber doch erfolglose Ringen des Dichters zu beobachten, die geschichtliche Materie zu objektivieren und sie gleichzeitig doch geistig, seinen ethischen Absichten gemäß, zu durchtränken. Im Kampf zwischen der Skepsis der aus der Geschichte redenden Tatsachen und den Wünschen eines patriotischen Ethikers, verließ ihn mehr und mehr die Kraft, die ihm schmerzliche Realität der Dinge zur künstlerischen Wahrheit zu heben; er stellt sie abseits in seine Dichtung als mit grellen Farben angestrichene Ungeheuerlichkeiten und überredet mit einem bald wie Trunkenheit sich gebärdenden Pathos seine Zuschauer, gleich ihm an diesen Hindernissen vorbeizujagen ins Reich des freien Willens, der inneren Zuversicht auf die Kraft. Daß neben dieser „Kraft“ der Abgrund der Unwahrhaftigkeit liegt, soll und muß die Illusion übersehen; — und nur so lange der Illusionismus seine belebende Wirkung übte, just so lange war Wildenbruch der Dichter seiner Zeit — wie er ihr Opfer war. Und doch ist aus tausend Zügen seines dichterischen und menschlichen Temperaments — aus seinen künstlerisch immer feinen und oft meisterhaften Novellen — ersichtlich, daß Wildenbruch mit glühender Seele einem ethischen Ideal nachhängt, aus einem Übermaß von Willen, von Drang nach dem Ziel die Hindernisse im Sturm zu nehmen für erlaubt hält. Gerade auf dem Theater — oder nur auf dem Theater — billigte er sich das zu. In einer Zeit fast verzweifelter Sehnsucht nach einem Aufschwung der Herzen will er Fanale entzünden, deren flammender Schein symbolisch eine Morgenröte zu erweckender nationaler Energie — vortäuscht. Gewiß im besten Glauben: die wirkliche Morgenröte werde kommen und den Tag ankündigen, da das neue innere Deutschland geboren werde. Je weiter weg von der Erfüllung dieser Hoffnung wir gerieten, desto stärker trat das Verfehlte dieser Dichtung hervor; sie berührt, nun betrachtet, wie eine von Wind und Wetter verblichene Festdekoration, die nur für die erhöhte Stimmung der Stunde berechnet war. Dennoch ist manches darunter von einer Art, die einen dauernderen Bau geziert hätte; Wildenbruch selbst ist eine Kraft, die, nach ihrer Wirkung in seiner Zeit bemessen, trotz aller Verirrungen, ein Stück deutschen Lebens darstellt. In den älteren Dramen, im ‚Menonit‘ in Väter und Söhne‘, in dem freilich fast unverzeihlich theatralischen ‚Neuen

Gebot' schlug er Töne von Innigkeit und Macht an. Und am entscheidendsten traf immer der Appell an das sittliche Gewissen der Jugend, dem er den Weg zur Tat zeigen wollte:

„Ich werde tun, — das ist das Machtgebot,
Mit dem der Mann den finstern Riesen Zukunft
Gebietend unter seine Füße zwingt". (Der Menonit.)

Man mußte ihn lieben, wenn seine Liebe laut wurde für die deutsche Erde:

„Rings um dich liegt sie ganz in Dämmerung,
Ein ungeheures Antlitz voller Jammer,
In dessen Auge die Verzweiflung wohnt.
Hörst du die Bäume flüsternd sich bewegen?
Du meinst, es sei der Wind, du irrest dich,
Die Seufzer sind es, welche Deutschland stöhnt.
Siehst du die Tropfen perlen hier im Gras?
Du meinst, es sei der Tau — du irrest dich,
Die Tränen sind es, welche Deutschland weint —
O heilges Land, wann enden deine Schmerzen?" (Der Menonit.)

Trotz dieser so nachdrücklichen patriotischen Tendenz blieb gerade den kräftigsten Dramen die königliche Schaubühne in Berlin verschlossen: durch das Neue Gebot, das die Frage des Zölibats behandelt, fürchtete man den Frieden mit Rom zu trüben (aus gleichem Grund wurden später die beiden Heinrich-Dramen abgelehnt) und in ‚Väter und Söhne' hatte der Dichter zu unerlaubt an die wundeste Stelle der jüngeren preußischen Geschichte, an den Festungsverrat nach der Jenaer Schlacht gerührt. Das nationale Drama aber im Sinne der staatlich beschützten Kunst sollte geflissentlich nur dem Ruhm der Dynastie dienen — der Wildenbruch zudem verwandtschaftlich nahesteht. Des Dichters Optimismus glaubte auch diese Bahn ohne Gefahr betreten zu können. Er begann die Dramen-Serie aus der preußischen Geschichte: ‚Die Quitzows' (1888), in denen er die früher schon nach Shakespeares Muster mit Glück versuchte Einschaltung von humoristischen Prosaszenen weiter ausdehnte zu breiten volkstümlichen Genrebildern in märkischer Mundart (der Berliner Kalfaktor Rickebusch in Väter und Söhne und hier in den Quitzows Köhne Finke sind als gelungene Gestalten hervorzuheben, denen sich später in der Haubenlerche der Lumpenfaktor Ale glücklich anschloß), ‚Der neue Herr', ‚Der Generalfeldoberst' und ‚Gewitternacht'.

In den Quitzows lag nun der Verzicht auf ein motiviertes Aneinanderbinden der Begebenheiten offen zutage: erregte Stimmungen des Majoritätswillens der in Mitleidenschaft gezogenen Volksmassen hatten das treibende dramatische Agens zu ersetzen. Und als man Wildenbruch diesen bedenklichen Weg zum Vorwurf machte, ihm zeigte, daß er zudem den Geist der Epoche doch gar zu tendenziös gefärbt habe, — einmal dem demokratischen Ideal zuliebe und dann doch wieder zur Verherrlichung des sein Pfandrecht in der Mark ausübenden Hohenzollern — war er mit der doppelschneidigen Rechtfertigung bei

der Hand: diese Dramen der vaterländischen Geschichte sollten „keine Werke für die Literatur“, sondern solche für das lebendige Volk werden. Das war ein arger Irrtum, das lebendige Volk mit einem Theaterchor gleichzustellen, der stets prompt in Hurrastimmung gerät, wenn ein patriotisches Stichwort fällt oder die schwarz-weiß geviertelte Zollernstandarte bei den Aktschlüssen in der Luft herumgequirlt wird. Lebendig bleibt ein Volk nur im Streben nach Wahrheit und Wahrhaftigkeit; aus der Hand der Wahrheit empfängt der Poet — und der Dramatiker vor allem — der Dichtung Schleier. Aus Licht gewoben, prangt der — jedoch nicht in den Landesfarben.

Seitdem wollten Wildenbruch und die „Literatur“ nie recht wieder zusammenkommen. Wie er bedauerlich irrte, als er sich im ‚Heiligen Lachen‘ über die Skepsis und den Pessimismus der Zeit, die endlich gegen den Illusionismus wehrhaft sich regten, zu Gericht setzte und mit weder Einsicht noch Geschmack verratenden allegorischen Scherzen das Ringen eines neuen Geistes verspottete, so war man auch gegen ihn nun in Bausch und Bogen unbilliger, als objektiv immer gerechtfertigt sein mochte. Denn wieviel Wildenbruch doch vermochte, zeigte ‚Die Haubenlerche‘. Ein verständiges Erfassen der sozialen Fragen ging gut zusammen mit einer hier vortrefflichen Gestaltung der Charaktere, die in ihrer Gebundenheit und Motivierung in hohem Grade befriedigen konnten. Nur in der tragischen Wendung des Schlußaktes, mit der überflüssigen Notzüchtigungsszene, zerriß der theatralische Hang wieder die sicher gelenkte Teilnahme für das Schicksal seiner Menschen.

Auch in ‚Meister Balzer‘ ging Wildenbruch diesen ihm so besonders wohl anstehenden Weg schlichter Menschlichkeit. Das reichste psychologische Gemälde möchte in ‚Christoph Marlow‘ entfaltet sein, wo auch der tragische Absturz des Helden einmal ganz als innere Handlung verläuft, die von außen her zu stützen, der Dichter freilich dem Wahrscheinlichkeitsbedürfnis wieder schroffste Zumutungen stellt. Die übelberüchtigte Gattung der Dichter- und Künstlertragödie wird im Marlow dennoch einmal erträglich, weil das Erleiden einer unzulänglichen Kraft, die vor einer höheren zusammenbricht, geschildert wird und diese Unzulänglichkeit sich in wildem Schmerz und nicht in sentimentaler Nachruhmspoesie auslebt. Neue Züge zur Charakteristik seines Werks haben die späteren Arbeiten Wildenbruchs, ‚König Heinrich‘ und ‚Kaiser Heinrich‘, ‚Wilehalm‘ und ‚König Laurin‘, ferner ‚Die Tochter des Erasmus‘ nicht hinzugefügt. Angesichts so starker und selbst in den verfehlten Würfen immer noch versöhnender Dichterkraft aber erschien es dann fast als eine zu grausame Erfüllung des Fluchs der bösen Tat, daß sie fortzeugend Böseres noch gebar: die patriotische Dramatik eines Joseph Lauff, mit den hohlen Machwerken ‚Der Burggraf‘ und ‚Der Eisenzahn‘.

Unter der kritischen Stimmung gegen die bei Wildenbruch geläufigen Ausschreitungen stießen in der Folge leicht alle Versuche, an Stoffen und Charakteren

der vaterländischen Geschichte treibende Ideen für die Gegenwartskultur zu entwickeln, auf Argwohn und Mißbehagen. Anderseits hatte die immer ein Äußerstes an Sensationen bewirkende Technik Wildenbruchs die Empfänglichkeit bis auf einen Grad stimuliert, daß schlichtere Darbietungen die nun einmal gewohnte Dynamik vermissen ließen. Das traf unter anderen Martin Greif, der sich in seinen Hohenstaufendramen ‚Heinrich der Löwe‘, ‚Die Pfalz im Rhein‘, ‚Konradin,‘ dann aber auch in dem Preußendrama ‚General York‘, weit treuer an den Sinn der Geschichte hielt, sich sogar seinen Stoffen eher zu fern stellte, aber doch die herkömmliche Rhetorik der klassizistischen Form nicht abstreifen konnte. Diese Form drückte selbst das glutende Temperament Detlevs von Liliencron in den Konventionalismus hinab, durch den nur hier und da einmal die heiße Flamme zuckt: mit ‚Trifels und Palermo‘, ‚Die Merowinger‘, ‚Knut, der Herr‘, ‚Rantzow und Pogwisch‘ und ‚Arbeit adelt‘ warb unser kräftigster moderner Lyriker vergeblich um den tragischen Kranz. Karl Werder, der treffliche Deuter der Shakespeare-Welt, brachte einen ‚Kolumbus‘ von herber Größe in edeler Form. Graf Adolf von Schack kam mit ‚Die Pisaner‘ als Nachzügler des klassizistischen Epigonismus zu Wort, und zeigte wohl seine weitblickende Weltbildung aber keine dramatische Kraft. Wie Schack von reifer Kultur geleitet, ist in seinen Dramen auch Heinrich Bulthaupt, der in ‚Gerold Wendel‘ den Bauernkrieg, in ‚Eine neue Welt‘ den Kulturkampf zum Gegenstand nahm. Hier wäre ferner Ferdinand von Saar zu nennen mit ‚Hildebrand‘ und ‚Heinrichs Tod‘: von den jüngeren der klassizistischen Form treu bleibenden Dramatikern, Adalbert von Hanstein, der Ottos des Großen Kampf gegen seinen Bruder Heinrich in den ‚Königsbrüdern‘ auf die Bühne brachte.

Unermüdlich schuf in der neuen Periode Paul Heyse weiter und stellte fast in jedem Jahr seine edelen Linien und sein fein abgestimmtes Kolorit ins Lampenlicht, um häufig zu erfahren, daß er für diese Beleuchtung nicht robuster geworden war als früher. In den glücklicheren Würfen wie ‚Die Weisheit Salomos‘, ‚Don Juans Ende‘, ‚Die Hochzeit auf dem Aventin‘, ‚Ein unbeschriebenes Blatt‘, ‚Maria Vanini‘, ‚Maria von Magdala‘ war doch die Temperatur der echten Leidenschaft, die das Theater heischt, und die Strenge des Tragikers kaum erreicht. In ‚Wahrheit‘, 1892 in Berlin aufgeführt, verwirrte er die bei ihm sonst immer reine künstlerische Form durch polemische Tendenz gegen die Moderne. Weit wie das Darstellungsfeld Heyses ist auch das von Adolf Wilbrandt; auch er gehört zu denen, die in immer gebildeten Sinne die Poesie zu kommandieren wissen, wobei er jedoch nur selten vom dramatischen Gewissen gut beraten wird. Die Psychologie geht selten unter die Oberfläche und seine Ethik bleibt im Konventionellen haften. Trotz entschlossener Anläufe in den philosophisch-religiösen Dramen ‚Der Meister von Palmira‘ (der sich im Gedankengang berührte mit einer anderen geschichts-

philosophischen „Revue" in dramatischer Form: ‚Die Tragödie des Menschen' von dem Ungarn Madach, die 1892 in Hamburg aufgeführt wurde) und in ‚Hairan' eroberte er doch nicht einen Zoll breit Neuland. Seine Römertragödien ‚Nero', ‚Gajus Gracchus', ‚Arria und Messalina' bieten plastische Gestalten und gut gesteigerte Situationen, zuweilen auch einen Ausbruch echter Wärme, so daß sie geschätzte Repertoirestücke wurden, aber sie rühren nicht an die bewältigende Größe, die darzustellen sie vorgeben. Moderne Fragen griff er zaghaft an; am glücklichsten in der liebenswürdigen Komödie ‚Die Maler', unselbständig in der ‚Tochter des Fabricius' und ganz unglücklich in der politischen Sphäre wie in ‚Marianne' und ‚Neue Zeiten', wo er als sozialer Heilkünstler erschien.

Die in der Tochter des Fabricius behandelte Frage der durch unsere Strafjustiz zerbrochenen Ehre gehörte zu denen, die im letzten Drittel des Jahrhunderts in eine neue Beleuchtung gerückt wurden. Unter der deterministischen Tendenz der Zeit trat die pathologische Betrachtung der moralisch Entgleisten in den Vordergrund. Die pathologischen Ursachen strafbarer Handlungen ließen für eine ganze Gattung von Verbrechen und Vergehen ein höheres Maß von Verständnis und Mitleid erwachen. Wenn schon das Vergehen gegen die Gesellschaft Sühne heischte, — wie die Krankheit der Krisis bedarf —, sollte dem Entsühnten — dem Genesenen — doch eine volle Rehabilitation nicht versagt bleiben dürfen. Wie die geschärfte Logik des Gewissens im konkreten Fall jedoch immer wieder auf den unerschütterlichen Widerstand gesellschaftlicher Moral stößt, was ja zu allen Zeiten ein gangbares dramatisches Motiv war, das wurde nun in neuen Beleuchtungsnuancen ein Lieblingsthema des modernen Theaterstücks. Auch die rückständige Ohnmacht unseres Strafprozesses mit seinen Indizienbeweisen und der psychologisch oft ungeheuerlichen Bewertung der Zeugen, einige krasse Urteile, die laut als Justizmorde ausgerufen wurden, mehrten die Neigung für das Genre der „Zuchthausstücke". Besonders Richard Voß kompromittierte durch solche seine sonst feineren Problemen nachsinnende Phantasie; während die meisten seiner fast immer novellistische Vorwürfe behandelnden Dramen aber nie recht zum Leben kamen, erzielte er mit ‚Eva', ‚Schuldig' und ‚Alexandra' dauernde Theatererfolge. Verwandte Themata lockten sogar Rosegger nochmals auf die Bretter (Am Tag des Gerichts) und den Novellisten Karl Emil Franzos (Der Präsident).

Der Aufschwung der Erzählerkunst, der auf heimischem Boden namentlich an Gottfried Keller anknüpfte, durch die französischen Romanciers in der Linie Balzac, Flaubert, Daudet, Zola, durch die Skandinaven Kjeland und Björnson, durch die Russen Gogol, Turgenjeff, Dostojewskij und Tolstoi gefördert, machte sich in diesem Zeitraum auch auf den Bühnen bemerkbar: es versuchten sich viele auf jenem Gebiete sich auszeichnenden Talente nun auch im Drama, blieben hier aber gewöhnlich ohne Wirkung. Vertieftere Psychologie, feinere Gänge in den

sittlichen Folgerungen, guter Geschmack in der Vermeidung verbrauchter Schablonen traten als relative Vorzüge bei diesen Versuchen erfreulich in Erscheinung. Daß dadurch der Kreis des auf der Bühne Möglichen erweitert und die Aufmerksamkeit auf neue Probleme gelenkt wurde, ist nicht zu verkennen; aber ein eigentlicher Dramatiker ging aus dieser Richtung nicht hervor. Dieser Titel muß auch dem Jüngsten dieser Gruppe versagt bleiben, Maxime Gorkij, obwohl dessen ‚Nachtasyl‘ am Ende dieser Periode den stärksten Theatererfolg der neuen Zeit bedeuten mag.

* * *

In Gerhart Hauptmanns erstem aufgeführten Drama ‚Vor Sonnenaufgang‘ nennt der Dr. Loth Henrik Ibsen „ein notwendiges Übel“. Loth, der verbohrte Doktrinär jenes Stücks, ist hier vielleicht nur das Sprachrohr für den Dichter der Weber selbst. Dieser spricht das Verhältnis einer Verpflichtung aus — vielleicht aus Verehrung und Neid gemischt — und zugleich die Hoffnung, über Ibsen hinauswachsen zu können. Jedenfalls aber auch, was ist: daß Henrik Ibsens Werk eine Art poetischer Schicksalsmacht darstellt, die im letzten Jahrhundertviertel, in Deutschland namentlich, das dramatische Schaffen bestimmt hat und darüber hinaus, neben dem Einfluß Nietzsches, auch die sittliche Beurteilung der wichtigsten sozialen Fragen. Den meisten war Ibsen eine rätseldunkle Wolke, über dem gesamten kulturellen Leben zusammengeballt, bald vernichtende Wetterschauer niedersendend und grelle Blitze ausstreuend, dann aber auch wieder Ausblicke freilassend in einen Äther von seltsamer Leuchtkraft, Ausblicke, die doch wieder aller derer Bangen weckte, die das liebliche Blau am Himmel und den Frieden kündenden Regenbogen als Symbole erlösender Dichtung wünschen. Wie eine Elementarmacht hat der Skandinave auf das geistige und künstlerische Wachstum dieser Periode gewirkt, da selbst die ihn bekämpften seinem Einfluß unterlagen. Verwünscht, wie selten eine neue Erscheinung, von allen Kunst- und Gemüsegärtnern mit sicherer Kundschaft, die mit schaudernden Entsetzen gewahren mußten, daß zwischen ihrer Aussaat ein krauses, stachligtes Unkraut emporwuchs, das mit seinen dunkelen Blüten von schwülem, den Atem raubenden Duft doch die Blicke aller auf sich zog.

Wäre Henrik Ibsen in jeder Schöpfung seines reichen Lebenswerks der sieghafte Meister der Kunst, als den er in einigen Würfen sich zeigt, wäre er stets so glücklich in der Formung des Gefäßes, wie er hellsichtig ist beim Schürfen nach verborgenen Gängen der das Leben bewegenden Elemente, im Entdecken verstecktester Quellen der physischen und seelischen Triebe, verwegen im Erfassen der meist gemiedenen Probleme, die Gegenwart würde ihn als den größten Dramatiker der modernen Welt erkennen müssen und die Zukunft ihn als diesen bestätigen. Aber die oftmals ungelöste Dissonanz von innerer und

äußerer Form, das Versagen der plastisch-bildenden Kraft, die das Gesetz der geistigen und technischen Perspektive des Dramas von dessen Dichter fordert, läßt ihn uns eher als einen Vorläufer, denn als einen Erfüller betrachten. Der Grund ist ausgehoben, Entwürfe über Entwürfe kühnster Gestaltung sind vorgezeichnet, ein Baumaterial von erlesenster Pracht ist herbeigeschafft, der Kunstgriff zu einem Mörtel von organischer Bindekraft ist erfunden: wir harren des Baumeisters, der schwindellos auch noch auf die Spitze des höchsten Turms den Kranz der freien Schönheit zu hängen vermag.

Ibsens erste dichterische Periode, die eng an die nach Entfaltung drängende Bühne seines Geburtslandes, der er als Dramaturg diente, geknüpft war, hat zur Zeit ihrer Entstehung keinen merkbaren Einfluß auf Deutschland geübt; die Jugendwerke, für die Entwicklung des Menschen und des Dramatikers aufschlußreiche Dokumente, bieten in zumeist überkommenen Formen noch unsicher entworfene Gemälde von parabolischer Umschreibung der originellen geistigen Hauptrichtungen der späteren Dramen und der umwühlenden ethischen Kraft, die in diesen zutage trat. Der verlockenden Aufgabe aber, das in bedeutsamen inneren Wandlungsprozessen sich vollziehende Heranwachsen der Ibsen eigentümlichen Probleme hier zu verfolgen, widersetzt sich der Zweck dieser Darstellung. Wir haben in seinem Werke das aufzusuchen, was unmittelbar unsere Dramaturgie beeinflußt hat; und auch hierbei werden wir besser den tatsächlichen praktischen Verlauf dieses Einflusses betrachten als den ethischen und ästhetischen Entwicklungsgang des Dichters selbst. Denn in dem Umstand, daß Ibsen erst mit den Werken seiner letzten Periode die wichtige Bedeutung für die deutsche Bühne erlangte, liegt ein gutes Teil des Widerstrebens gegen ihn und des Kampfes, den er entfesselte, begründet.

Er kam zu uns mit den Dramen, die man, etwas zu sehr verallgemeinernd, die der Gesellschaftskritik genannt hat, worin die kunstvolle Verschleierung und Herauswickelung der Probleme an Voraussetzungen geknüpft sind, die in solcher Sonderheit — Individuen und Milieu angehend — auf unserm Theater etwas befremdend Neues darstellten. Der nächste und noch sanfte Einwurf gegen Ibsen war darum auch der, er konstruiere in rabulistischer Weise besonders verzweifelte Fälle, wodurch denn die gesuchte sittliche Lösung nur eine paradoxe Kraft empfinge; den zweiten, schon weniger sanften Einwand erhob man gegen die willkürlich scheinende Verquickung mit perversen oder pathologischen Motiven der Charaktere; und endlich versetze er seine dramatischen Prozesse, um uns die Kontrolle unmöglich zu machen, auf den Boden fremder, enger Verhältnisse, die für uns um so weniger objektive Gültigkeit haben könnten, als sein eigenes Geburtsland laut genug gegen des Dichters Parodierung der Gesellschaft protestiert habe. Daß über dieser Kritik der Gesellschaft, die nur ihr altes Dramatikervorrecht übte: das Zuständliche zu konzentrieren und es symbolisch zu verstärken, — ein sehr positiver und sogar unerschütterlicher

Idealismus stand, wurde in dem Maße übersehen oder geleugnet, in dem man unsere soziale Kultur als die bestmögliche in dieser besten aller möglichen Welten verteidigte. Ibsen zeigte allerdings nicht selten die verzerrte tragische Grimasse, die überall hinter den durch Konventionen, Eigensucht und Frivolität verschleierten, labyrinthischen Konflikten des modernen Lebens grinst, aber nur, um desto nachdrücklicher zum Kampf um neue sittliche Ideale — nein, eigentlich mehr zur Urbarmachung neuer Wege zu solchen aufzurufen. Und doch trug ihm das zunächst den Vorwurf ein, den man noch heute von deutschen Lehrstühlen wiederholt: er sei ein Verleumder der Moral unserer Zeit, ein Vergifter unserer idealen Zuversicht.

Solche Mißverständnisse wären vielleicht ausgeschaltet worden, wenn unsere Bühnen damit begonnen hätten, die in klassizistischen Formen gehaltenen Dramen der mittleren Periode des Dichters, in denen sich seine Weltanschauung als Poet und Ethiker durchsichtiger äußert, zum Leben zu erwecken: ‚Die Kronprätendenten‘, ‚Brand‘ (1865), ‚Peer Gynt‘ (1866), und ‚Kaiser und Galiläer‘ (1873). Widerstrebte schon die letzte Dichtung durch ihre epische Gewandung und allzuweite Ausdehnung, Peer Gynt ähnlicher Beschaffenheit wegen den Bedingungen der Theaterroutine, so waren Brand und die Kronprätendenten doch durchaus mögliche Theaterstücke. Gewiß soll der Dichter — und der Dramatiker vor allem — in jedem seiner Werke für sich und als ein Ganzes an Weltanschauung verständlich und wirksam sein; aber es ist bei Ibsen doch gar nicht zu verkennen, daß die Dramen der letzten Reihe, vom ‚Bund der Jugend‘ ab, gleichsam im reflektierten Lichte jener symbolischen und mythischgeschichtlichen Bekenntnisdichtungen stehen. Und mehr noch: daß in ihnen persönlichste Kämpfe und Wandlungen sich spiegeln, schmerzhafte Beichten und skeptische Parodien, wie in der ‚Wildente‘, wie im ‚Baumeister Solneß‘, und daß eine jeden Zweifel als neues Problem aufgreifende Gewissenhaftigkeit immer dichtere Schleier um die einst so zuversichtlich lohenden Flammen webt, die nun nur ungewisses Zwielicht verbreiten. Aus diesem subjektiv bedingten und gewissermaßen gegen das eigene Erleben und Erfassen gerichteten polemischen Charakter der Dramen der letzten Reihe haben selbst gewissenhafte Kritiker, wie besonders Heinrich Bulthaupt, das Recht abzuleiten gesucht, die Theaterunfähigkeit dieser Werke darzulegen. Es erscheint in den bezeichneten Stücken nicht selten eine ungelöste Dissonanz zwischen innerer und äußerer Form. Der Horizont der Idee, von der wachsenden Erkenntnis des unendlichen Bedingtseins des Lebens geweitet, will sich in die enge Form des dramatischen Rahmens nur immer schwieriger einspannen lassen. Um so mehr aber tritt die Kunstfertigkeit in Kraft, diesem Zwang durch Symbolisierung des Darzustellenden zu begegnen, die symbolischen Kunstmittel jedoch auch wieder so zu verfeinern, sie in ein so seltsam ausgewähltes Bild des Lebens zu hüllen, daß nicht selten zweierlei versagt: die Kunst der Bühne, die auf eine gröbere

Perspektive eingestellt ist, und der Intellekt des Zuschauers, der den weiteren Horizont der Idee hinter dem künstlich verengten des dargestellten Problems nicht erblickt, sondern sich nur an das hält, was er sieht und hört.

Freilich liegt es auch nicht so, daß man den älteren Ibsen der mittleren Periode gegen den der letzten ausspielen könnte, wie es getan worden ist: auch in jenen Dramen ist die Idee ihres problematischen Charakters nicht entkleidet. Die in Stichworten hervortretenden Leitmotive wie „der Königsgedanke" in den Kronprätendenten, das „Alles oder Nichts" des Priesters Brand, das „dritte Reich" in der Apostata-Tragödie sollen an sich noch keine synthetischen Wahrheiten sein. Aus der im tragischen Kampf ringenden und unterliegenden Kraft Skules mehr als aus dem stumpfen Ethos Hakons keimt die Idee der Kronprätendenten-Tragödie; in Brand ergibt sie sich aus der Synthese der drei Gestalten erst: des Pfarrers, der Agnes und der wahnsinnigen Gerd.

In den symbolisch bedeutsamen Sonderfällen nun, die Ibsen aus dem modernen Gesellschaftsboden hob, wird das sittliche Ideal noch vorsichtiger mit den bedingenden Voraussetzungen und der aus diesen möglichen Entwicklungen verknüpft und erscheint darum dem Konventionalismus, der nicht nur einen kategorischen Imperativ, sondern auch die Mittel und Wege, ihn in praktisches Handeln umsetzen zu können, verlangt, unannehmbar. Weil hier das herkömmlich Typische fehlte, glaubte man diese Schöpfungen als „Kuriosa" ablehnen zu dürfen. Um so mehr mit Recht, als der Dichter sich selbst nicht über das von ihm enthüllte Problem erheben zu können schien, ratlos, wenn nicht gar mutlos, vor der Formulierung der letzten Folgerung stand und eine klare Entscheidung vermied. Wie nach der Sage, das Auge des Orpheus ins Mark der Dinge drang und noch die versteckteste Scham der Menschheit enthüllte, — aber der Liebe entbehrte und letzten Endes ins Leere starrte, schien auch der Blick des nordischen Dichters: das Grauen schien hinter ihm zu lauern und hinter seinen Geschöpfen der Wahnsinn.

Der Streit um Ibsen bedeutete jedoch und bedeutet nur die alte strittige Frage, ob es, namentlich im Drama, genug sein dürfe, zu zeigen, was ist, die Stützen des Gesellschaftsbodens als wurzelkrank aufzudecken, ohne zugleich ein neues Gebäude aufzuführen, oder doch wenigstens den klaren, überzeugenden Aufriß zu einem solchen vorzulegen. Man zog mit dem Idealismus Kants, mit der Ethik Schillers gegen den Verleumder des Lebens zu Felde und wollte gar nicht bemerken, daß von allen Dramatikern des Jahrhunderts, einzig Hebbel ausgenommen, keiner so entschieden den Forderungen der klassischen Ästhetik folgte wie Ibsen: jederzeit „auf eine Vorstellung von höherer Zweckmäßigkeit" hinzuleiten. Wo Ibsen niederriß, geschah es, den Weg zu bahnen für die Freiheit des Menschen als Vernunftwesen. Die reale Entwicklung oder auch nur die reale Entwicklungsmöglichkeit der erkämpften Freiheit zu zeigen, hielt er nicht für die Aufgabe des Dichters, weil es ihm über der

Möglichkeit der Vernunft selbst zu liegen schien, die das Leben nach Vorwärts immer nur wünschen und sicherstellen kann, schon da aber in die Utopie sich verirrt, wo sie eine feste Gestaltung umschreibt. Jede neue Form des Lebens gebiert aus sich selbst heraus ihr eigenes, im voraus gar nicht zu berechnendes Gesetz: das Bewußtsein aber, den Boden für die neue Lebensform nach Pflicht und Gewissen bereitet zu haben, gibt die ethisch ausreichende Zuversicht, daß jenes Gesetz sich wirksam erweisen werde und daß es notwendig zu einer höheren Form führen müsse, die im Menschlichen immer nur im Bereich des Sittlichen liegen kann. Aus dieser Beschränkung in der ideellen Gestaltung des Dramas ergab sich für Ibsen auch mit aller Konsequenz die ihm eigentümliche analytische Methode der Komposition, wie sie typisch für die antike Tragödie im König Ödipus, für die neue Dichtung in Kleists Zerbrochnem Krug klassisch vorgebildet sich findet.

Die erste breitere und tiefere Wirkung in Deutschland erzielte 1877 ‚Stützen der Gesellschaft‘. Der Handlungsinhalt des Dramas, die Schilderung der durch skrupellose Erwerbssucht brüchig gewordene Moral industrieller Gesellschaftskreise, fand, nach den Börsenkrachen in Deutschland und Österreich, bei uns Verständnis und Beifall. Das hatte schon die ungewöhnlich interessierte Aufnahme des ‚Fallissement‘ dargetan, womit Björnsterne Björnson einige Jahre vorher auf der deutschen Bühne erschienen war, wie dieser es eigentlich war, der mit seinen ‚Neuvermählten‘ die Aufmerksamkeit auf die junge norwegische Dramatik gelenkt hatte. Das tiefer Scheidende zwischen Ibsen und Björnson wird noch zu erörtern sein; hier im Wettkampf zwischen Fallissement und Stützen der Gesellschaft gab namentlich die verschiedene Art der Ausgänge dieser Dramen Anlaß zu abmessender Vergleichung. So willkürlich, das Geschick vorausbestimmend und rührselig der — eigentlich auch nur angehängte — Schluß in Björnsons Drama war, soviel weniger befriedigend empfand man doch noch den von Stützen der Gesellschaft. Hier war der schwerere Fall geschildert; es handelte sich nicht nur um die engere Familie und deren materielle und moralische Existenz, sondern um den schwindelhaften Unterbau einer ganzen Gesellschaft. Ibsens Bernick belastet ein versuchter Mord die Seele. Und dafür sollte die unvollständige und nicht einmal freiwillige, sondern nur unter einer furchtbaren Erschütterung des Gemüts erfolgende Beichte eine Sühne sein? Um seinen Tjälde zum Eingeständnis des Bankrotts zu bringen, braucht Björnson alle Daumschrauben der im bürgerlichen Recht formulierten Ethik, während Ibsen an seinem Bernick allen moralischen Druck abprallen läßt, bis die Qual, daß er der Mörder seines eigenen Kindes geworden ist, ihm die tragische Peripetie bewirkt und ihn erkennen läßt, daß er an sich und den Seinen schon Mord über Mord begangen hat. Daran stieß man sich mehr als an der übertrieben scheinenden Behauptung von der Morschheit der gesellschaftlichen Stützen, die ja da oben, in einem norwegischen Hafen-

städtchen immerhin so vorhanden sein mochte. Erkannte man aber die prachtvolle symbolische Konzentration, die namentlich auch in der Episode von dem schadhaften Indiafahrer und seiner von dem um Brot und Ehre bedrohten Werftmeister erzwungenen notdürftigen Ausbesserung sich enthüllte, so hatte man das Urteil rasch bei der Hand, Ibsen sei ein Sozialdemokrat und das Stück aus dieser Tendenz herausgeschrieben. So betrachtet, stieß dann der Schluß auf doppelte moralische Bedenklichkeiten.

In der engen Verknüpfung aber des hier am besonderen Fall haftenden Realismus und der doch ganz idealistischen Führung der Handlung trat in der Tat das für Ibsens Gesellschaftsdramen bezeichnende Prinzip in aller Deutlichkeit hervor: die Konflikte der Sphäre der gesetzlichen Moral soweit als möglich zu entrücken und sie dadurch um so nachdrücklicher als solche der inneren Verantwortlichkeit darzustellen. Nicht, wie in Björnsons ‚Fallissement‘, das Recht, das für den wahren Schaden der sozialen Kultur keine ausreichende Heilkraft hat, sondern die sittliche Vernunft soll das letzte Wort sprechen. An einer befriedigenden Lösung der äußeren Umstände ist dem Dichter fast nirgend gelegen, da diese an sich ethisch nichts entscheidet; und selbst moralische oder psychologische Fragen zweiter Ordnung läßt Ibsen gern unbeantwortet, um den vollen Ton auf die entscheidende Willenswendung zu legen. Das empfand das Publikum als einen Betrug um sein gutes Recht; es wollte wissen, wie sich die kommerziellen und gesellschaftlichen Verhältnisse im Hause Bernick nach der Katastrophe gestalten, wie es wissen wollte, wie Stockmann, der Volksfeind, als Arzt in einer Stadt, die ihm keine Patienten mehr liefert, als der „stärkste Mann“ existieren könne, wie es nicht daran glaubte, daß die Ehe Wangels mit der Frau vom Meere ein gutes Ende nehmen werde, obwohl der „fremde Mann“ mit dem englischen Dampfer auf Nimmerwiedersehen davongefahren ist . . .

Dieser Meinungskampf um die Moral der Perspektive — dieses eigentliche ideale Moment der Ibsenschen Dichtung — brach in ganzer Heftigkeit beim nächsten Drama aus, beim ‚Puppenheim‘, in Deutschland gewöhnlich ‚Nora‘ betitelt. Seine veränderte Stellung zur Frau hatte Ibsen schon in Stützen der Gesellschaft kund getan. Der duldenden Gattin aus der nämlichen Familie, der die hervorragend selbstlosen Frauengestalten der älteren Dramen entsprossen sind: die Inga und die Margrete der Kronprätendenten, die Mutter und die Solveig des Peer Gynt, des harten Priesters Gattin, Agnes Brand, — stand hier Lona Hessel, die ausgesprochene Vertreterin der Frauenemanzipation, die von „all den moralischen Menschen“ fortstrebende Dina, die resignierende Martha gegenüber. In Nora war nun das ganze Schwergewicht auf das sittliche Recht der Frau an die Ehe und in der Ehe gelegt. Und die ganze Wertung des Stücks verschob sich unter dem aktuellen Interesse an der Frauenfrage zu tendenziöser Auslegung, zur Verallgemeinerung des dennoch

ganz individuell gehaltenen Konflikts. Ibsen erschien als Parteigänger der extremsten Forderungen und als Verurteiler jeglichen Pflichtgebots, wo er doch auch hier nur mit weitgehender sittlicher Strenge die Tragik enthüllte, die aus beiderseitigem Leichtnehmen gerade der höheren, durch die Ehe auferlegten Pflichten erwachsen kann. Je nach der Parteinahme erschienen Licht und Schatten höchst ungerecht verteilt. Und doch wollte der Dichter in Hellmer wohl weniger ein Monstrum eheherrlicher Selbstsucht als vielmehr nur ein typisches Musterexemplar der Gattung zeigen. Mit beinahe pedantischer Absichtlichkeit ist neben die alle Verpflichtungen von sich streifende Nora die Christine Linden gestellt, die ihre Lebensaufgabe darin erkennt, einem moralischen Bankrotteur die rettende Hand zu bieten, um in das „verödete Heim" des von der Gesellschaft Ausgestoßenen wieder einen Sonnenstrahl der Liebe zu tragen. Ibsen hatte alles getan, um seine Nora in dem tragischen Strudel ihres eigenen Zusammenbruchs zu zeigen und ihre ungeheuerlich erscheinende Tat: nicht nur den Gatten, sondern auch ihre Kinder zu verlassen, als eine erschütternde innere Notwendigkeit erstehen zu lassen. Die Bühne aber und das Publikum betonten immer nur die Schwere der der Frau zugefügten Mißhandlung und die Frage, ob das „Recht" bei ihr stehe, wie weit ihre „Wiedervergeltung" reichen dürfe. Nicht um Jason zu strafen, tötet Medea ihre Kindern, sondern im Wirbel der Verzweiflung darüber, daß sie aus dieses Vaters Blut geboren sind, zu einem unseligen Geschick vorausbestimmt. Nora scheidet sich von den ihrigen, weil sie „so wie sie ist", ihnen keine Mutter in des Wortes erschöpfenden Sinn sein kann, die Fähigkeit dazu sich erst erwerben müßte. Nicht der Mangel an mütterlichem Instikt fällt ihr zur Last; — die ihr endlich erweckte sittliche Vernunft legt ihr die Sühne auf, der Befriedigung ihres Instinktes solange zu entsagen, bis sie sich selbst ins Gleichgewicht zwischen innerer und äußerer Pflicht zurückgefunden haben wird. Daß es dem Dichter Ernst ist mit dieser von ihm durch den Mund seiner Heldin gegebenen Begründung, und daß er sie für zwingend hält, hätte billig nicht in Frage gestellt werden dürfen. Aber es ist nicht zu übersehen, daß in diesem letzten Akt der Nora die äußere Handlung, die theatralische die innere, die dramatische erdrückt: die Wucht des dieser letzten Auseinandersetzung zwischen den Gatten vorausgehenden Affektes ist zu schwer und wird gewöhnlich in der Darstellung durch ein heroinenmäßiges Emporrecken der Nora noch so stark vergröbert, daß das Pathetische ihrer Gemütslage leicht hinter den Schein einer exaltierten Vergeltung zurücktritt, daß die ihr vom Dichter geliehenen Begründungen als nicht überzeugende Ausreden hingenommen werden. Dann freilich büßt das Drama, mit der Heldin, seinen so sorgsam motivierten, zuletzt aber durch die Zweifel lassende Beleuchtung ins Schwanken geratenden Charakter als Tragödie ein und erscheint vorwiegend als Tendenzstück.

Für die Aufführung im Hamburger Thalia-Theater ließ Ibsen sich durch

Chéri Maurice und Hedwig Raabe einen versöhnlichen Schluß abgewinnen, mit dem Nora auch auf der Berliner Bühne erschien: Hellmer öffnet der zum Gehen Entschlossenen die Tür zum Kinderzimmer und angesichts der schlummernden Kleinen gibt Nora sich besiegt. Mit dem Ausruf: „O, ich versündige mich gegen mich selbst, aber ich kann sie nicht verlassen“ — entscheidet sie sich fürs Verbleiben im Hause. Ibsen nannte diesen Schluß in einem Brief an Heinrich Laube eine „Abschwächung“, — aber er ist mehr als das, er ist ein Strich durch das Drama, das aus Versündigung gegen sich selbst den Weg zu sittlicher Freiheit weisen soll. Mit der erneuten Versündigung gegen sich selbst ist zudem dem Schauspiel eine bedrückende Perspektive gegeben, während der Originalschluß wenigstens die Möglichkeit einer befreienden eröffnet.

In ähnlicher Weise stieß bei fast jeder der nun folgenden Dichtungen die Absicht des Dichters auf Widersprüche der praktischen Vernunft, die den tragischen Zusammenbruch nicht als eine Befreiung oder Erlösung, sondern als Strafe aufzufassen vorzieht, der namentlich die den Willen wendenden Resignation, die in einigen Dramen das Ergebnis ist, als keinen ausreichenden ethischen Spruch betrachtet. Das führte denn erneut zu dem Vorwurf, Ibsen kenne überhaupt keine „sittliche Weltordnung“, seine Dramen seien „Krankenstubengeschichten voll krasser Unnatur und voll widerlichen Schmutzes“; man nannte ihn bald einen Umstürzler, bald einen greisenhaften Pessimisten. So fest verschlossen waren immer noch die Türen der Seele gegen die Einsicht, die Liebe, die Wärme, die Ibsen wecken will, daß er vergeblich an ihnen rüttelte; eher lockte er seine Zuschauer schon auf die Schleichwege und in die labyrinthischen Gänge der psychologischen Kunstfertigkeit, des Seltsamen, Mystischen, Perversen, worin man das Interessante, das „Naturalistische“ sah.

Im Jahre 1880 erschien die durch ihre eiserne Logik geradezu Entsetzen hervorrufende Tragödie ‚Gespenster‘ — eigentlich ‚Gjegangerne‘-Wiederkehrer —. Wieder eine Frau, die sich zum Licht der Freiheit emporarbeiten möchte aus den gespenstigen Schatten einer Vergangenheit, die sie, aus Feigheit, über sich hat Herr werden lassen und durch Jahr für Jahr fortgesponnene Lüge vor aller Welt, besonders vor ihrem Sohne verborgen hat. Durch rastlose Arbeit und Opfer um Opfer glaubt sie sich endlich losgekauft zu haben von den Gespenstern und steht mit ihrem Kind, das sie, unter Verzicht auf das Glück des Zusammenlebens, dem innerlich zerrütteten Haus fern gehalten und nun wiederempfangen hat, am Vorabend eines endlich anbrechenden zweiten, hellen Lebensmorgens. Doch die Gespenster sind an ihrer Seite geblieben und grinsen auch in den neuen Tag hinein. Mit der Zähigkeit der Erinnyen heften sie sich auch an ihre Sohlen, ihr aus der entschuldbarsten Sünde gegen das innere Gebot: als sie im Kinde Ersatz für eine glücklose Ehe gesucht hatte, die Schlinge, die sie zum Falle bringen soll, zu drehen. Nicht des Tropus wegen wird die Erinnerung an Aischylos und an Schiller hier zur Darlegung

des Problems heraufbeschworen, sondern um den modernen Tragiker in der Nachbarschaft dieser beiden Großen zu zeigen. Unabwendbar erfüllt sich auch an Helene Alving das Geschick: das letzte Opfer noch muß sie bringen, auch das Gespinst der guten Lüge muß sie zerstören, muß dem schuldlos durch Vaters Erbteil beginnender Verblödung Anheimgefallenen, um seine Seele der Qual der Selbstvorwürfe zu entreißen, die furchtbare Wahrheit enthüllen, muß ihm versprechen — auf daß das Maß erfüllt werde —, selbst ihm das erlösende Gift zu reichen, wenn die furchtbar Strafenden, aus dem nächtigen Abgrund heraufsteigend, nach ihm langen. Im schlichtesten Gewand eines, wenn auch nicht gerade alltäglichen aber doch auch keineswegs seltenen Familienschicksals ist hier der Geist der antiken Tragödie wiedererweckt, — selbst nicht ohne das letzte Postulat: den Triumph der sich selbst erlösenden Seele, der hier wenigstens in die poetische Möglichkeit gerückt ist. Aber der tragische Geist läßt uns merken, daß er eine lange Wanderschaft durch die Niederungen der Menschenwelt hinter sich hat: er ist umschattet vom Fluch Jahwes, der der Väter Sünden an den Kindern heimzusuchen droht bis ins vierte und fünfte Glied. Das ganze, das denkbar schwerste, entsetzliche Gewicht fällt in die Schale der einen Schuld gegen das Gebot der sittlichen Freiheit; in die andere Schale der Wage aber fällt einzig die Kraft dieser im finstersten Geschick für eine neue Sittlichkeit kämpfenden Menschenseele, die gewaltiger als das Schicksal sich erweist: die Kraft einer Frauengestalt aus Dichters Geist, die ebenbürtig neben den größten der Weltliteratur steht.

In aller Entrüstung, die dem Drama antwortete, war doch der Ton einer tiefen Erschrockenheit nicht zu überhören. Das Stück bezwang in all seiner Grausamkeit einmal doch die frivole Gepflogenheit, sich von diesen Nachtseiten des Lebens überhaupt abzukehren. Und da die Ethiker und die Ästhetiker versagten, triftige Einwände zu erfinden, mußte die Wissenschaft aushelfen: in solcher kausalen Unbedingtheit, als ein unfehlbares Naturgesetz, wie hier dargestellt, wäre die Vererbungstheorie nicht zuzugeben; auch das Krankheitsbild Oswalds erwiese sich als falsch. In keiner Weise wird dadurch aber an der Bedeutung des Verantwortlichkeitsproblems gerüttelt, das sich durch die immer nahe liegende Möglichkeit von Folgen, wie sie hier gezeigt sind, zu einer sittlichen Frage von erschreckendem Charakter aufwirft, wie es ja längst schon eine schwerwiegende der Volkswohlfahrt ist. Zugrunde lag aller Entrüstung auch eigentlich nur die Prüderie: von so etwas spricht man nicht und zeigt es noch weniger auf der Bühne. Es war ja auch nicht nur die Erwähnung der häßlichen Krankheit; von viel schlimmeren wurde in dem Drama noch gesprochen. Frau Alving schien doch drum und dran, einem Inzest zwischen Oswald und Regine das Wort zu reden, dem Inzest als einem natürlichen Verhältnis überhaupt! Dieselbe Frage, die schon bei Wagners Walküre soviel böses Blut gemacht hatte. „Kurzum, die öffentliche Meinung kam über den trüben

Stoff nicht hinweg und nahm den Geist nicht wahr, der schwanenweiß über seiner moderigen Flut dahinglitt“, meint Bulthaupt, der, gegenüber der schon erwähnten Einschränkung, dieser Tragödie voll gerecht wird.

Da namentlich Ibsens Heimat das Hauptkontingent der Entrüsteten stellte, zum zweiten Male den Dichter, der zu ihr wie Hamlet zu seiner Mutter stand — I must be cruel, only to be kind —, gewissermaßen des Landes verwies, ließ Ibsen im nächsten Drama, ‚Ein Volksfeind‘ nun seinen aufgehäuften Zorn die Zügel schießen. Wiederum ein Sturmlauf gegen bestgeglaubte Irrtümer in einer Tragikomödie von Aristophanischer Kraft, bei der es dem Dichter, wie seinem antiken Vorgänger, viel weniger darauf ankommt, in den Voraussetzungen der Handlung die reale Wahrscheinlichkeit zu wahren, als vielmehr darauf, das grotesk-tragische Geschick des Individuums im Kampfe mit der Chimäre der Majoritätsmoral zu schildern. Bei uns warb diesmal Schillers Geist dem nordischen Dichter Sympathie; sagte doch Volkmann nichts anderes als der Sapieha des Demetrius:

„Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen.“

Das Stück wurde im Berliner Ostend-Theater, unter Leitung von A. Kurz, zu bedeutendem Erfolg gebracht und fast gleichzeitig wagte Franz Deutschinger in Augsburg die tapfere Tat, ‚Gespenster‘ auf die Bühne zu bringen.

Hatte Ibsens Temperament im Volksfeind eine Feuergarbe prachtvollen Zorns aufsteigen lassen, so war er damit doch nicht über eine tiefere Krisis in seiner eigenen ethischen Welt hinweggekommen. Es sind nicht nur Gespenster, die das winkende Licht am Ziele des Menschheitsweges verdunkeln; die Schwäche, die materielle Abhängigkeit und der mit entschuldbarer Selbstlüge sich seine Ohnmacht vergoldende Illusionismus zerren Millionen von Existenzen von diesem Wege ab in den Sumpf, in ein „erbärmliches Behagen“. In des Dichters Seele wuchs die früher schon lebhaft empfundene aber immer mit heroischer Härte beantwortete Frage aufs neue empor: ob die sittliche Forderung des „Alles oder Nichts“ der in ihrer Masse überwältigenden Mehrheit der Durchschnittsnaturen wirklich Heilung bringen könne, die Frage, wie die ihr Leben leben, die im unheilbaren Konflikt nicht gnädig eine Lawine unter Schnee und Eis begräbt? Nur die reineren und schwächeren Naturen gehen, unter große Entscheidungen gestellt, am Zusammenbruch ihrer Lebenslüge zugrunde; die robusteren, indolenten bevölkern das moralische Lazarett weiter. Eine qualvolle Mitleidenschaft trat bei Ibsen an die Stelle der theoretischen Härte. Dieser Stimmung gab ‚Die Wildente‘ wieder in einer erschütternden, tragischen Konzeption des Weltbilds Ausdruck, die auf der Bühne jedoch fast immer nur dem Mißverständnis begegnete und parodistisch erscheinen ließ, was im eminenten Sinne Tragikomödie ist. In der Darstellung und in der kritischen Bewertung fand das folgende Schauspiel ‚Rosmersholm‘ die reinere

Wirkung. Die leitende Idee der gesamten dramatischen Tätigkeit des Dichters erschien hier am klarsten: der Austrag des Konfliktes zwischen einem nur Glück erstrebenden Individualismus — der selbst über den Weg des Verbrechens seinem Ziel nachjagt, in der künstlerisch wieder prachtvollen Gestalt der Rebekka West verkörpert — und eines sittlichen Individualismus — der sich zum Ausgangspunkt einer „Adelsmenschheit" erheben möchte, in dem edelen aber tatschwachen Johannes Rosmer repräsentiert — liegt in der Umwandlung der Frau zur ethischen Einsicht und führt beide, da Rosmer sich in die Schuld Rebekkas verstrickt sieht, zum Verzicht auf persönliches Glück und zur Erlösung und Erfüllung im tragischen Untergang. Ein weites Problem von allgemeingültiger Bedeutung für das schrittweise und immer wieder in Schuld verwickelte Hinausstreben der Menschheit aus dem gegebenen Kreise, behauptet seine ganze symbolische Kraft in einer doch höchst eigenartigen Formulierung des besonderen Falles. Schlicht, einfach und zwingend überzeugend wird die ringende Leidenschaft zur Sehnsucht nach einem höheren Leben geläutert; wo die Menschen noch Kraft genug bewiesen, auch die Schuld in Wahrhaftigkeit und Stärke als Menschenlos zu tragen und sie rechtzeitig zu entwirren, zu entwaffnen in ihrer lebentötenden Polypennatur: das wäre die Adelsmenschheit, die nicht mehr an der Schuld zu sterben brauchte.

Diese an Nietzsches Ethik anklingende Frage beherrscht als Stimmung auch die nächsten Dramen Ibsens. In Freiwilligkeit, unter eigener Verantwortung, zwischen Schuld und Willen gestellt, findet die Seele allein ihre freie Kraft und die Möglichkeit zum Glück: ‚Die Frau vom Meere'. Aber es konnte Ibsen nicht entgehen, daß ein solches Dogma eine fatale Ähnlichkeit mit dem der freien Willensbestimmung a priori aufwies; er rückt es darum in ein problematisches Licht und paralysiert es durch die scharfe Betonung der psychopathischen Beschaffenheit seiner Elida Wangel. Er karikiert es und holt dabei zu einem vernichtenden Streich aus auf die kurzsichtigen und hämischen Bacchanten der Tendenz, die in ihm nur den Vorkämpfer der Frauenemanzipation um jeden Preis sehen wollten — eines Ideals, das ein anderer Skandinavier, August Strindberg, erbarmungslos bloßzustellen in seinen Romanen und in den Schauspielen ‚Der Vater', ‚Die Gläubiger', ‚Fräulein Julie', ‚Rausch', begonnen hatte — in ‚Hedda Gabler'. Alles Pathetischen entkleidet, erscheint hier die Fürsprecherin der freien Lebensführung, der neuen Moral, in vollständiger Perversität der Seele: das Kind hassend, das sie gebären soll, weil es sie in ihrem weiblichen Übermenschentum erniedrigen würde, den Mann, dessen Liebe sie in grenzenlos eitelem und frivolem Spiele in die Ekstase des Rausches hinaufgesteigert und dann weggeworfen hat, das Weib, an dem dieser sich moralisch wieder emporarbeitet. Denn er soll wieder zurück in den Rausch, soll in ihm sterben, für sie, für Hedda, aber „in Schönheit" und mit „Weinlaub im Haar". Dieser schillernden Mänade, in der Sirene

und Harpyie eins geworden, steht Thea Elvstedt gegenüber, das ganz in duldender und sorgender Liebe aufgehende schlichte Weibchen, das in seinem Hunger nach dem Glück liebender Mutterschaft, um eine Seele zu retten, den Leumund der Welt verachtet und ihr ganzes Dasein hinopfert. Zu dem Problem der Frauenfrage in seinen Auswüchsen sprach hier der Dichter sein ergänzendes Wort.

Die Menschheit tritt von nun ab in Ibsens Dichtung wieder nachdrücklich an die Stelle des Menschen, die Pflicht an die der freiheitlichen Idee des Individuums. Der Individualismus biegt, nachdem er so viele Schalen der konventionellen Moral zerbrochen hinter sich geworfen und sich freie Aussicht in ein Reich der Sittlichkeit erkämpft hat, ausgesprochen wieder zum Altruismus um. Emil Reich drückt in der Schlußbetrachtung seiner Vorlesungen (‚Ibsens Dramen') die aus dieser Wandlung sich ergebende Welteinsicht in dem Satze aus: „Nicht bloß Geist und Sinne sind, gleicher Berücksichtigung wert, harmonisch auszugestalten, ein Letztes bleibt noch als Oberstes: die so in sich vollendete freie Persönlichkeit soll sich der errungenen Freiheit aus freien Stücken wieder begeben, soweit das wichtigere Interesse der Gesamtheit dies erfordert. Aus Knechtschaft durch Freiheit zur Freiwilligkeit: diese neue sozialethische Formel wäre die Losung solcher Erziehung des Menschengeschlechts." Aber es ist dies, wie Reich auch ganz richtig erkennt, kein vorgefaßter Gedanke bei Ibsen, auf den, als auf ein Ziel, die Dichtung hinstrebte; es ist das Endergebnis eines gestaltenden Ringens, das Wesen der Welt in den neuen Formeln seiner doch ewigen Probleme zu entschleiern und seinen Fragen die Antworten zu finden. Darum ist eben ein so großes Stück Selbstbekenntnis in dieses Schaffen hineingeflossen und eine persönliche beichtende Aufrichtigkeit, die fast jedes Drama Ibsens in einer doppelten Beleuchtung zeigt: in einer objektiven, ethisch-philosophischen und in einer subjektiven des die Probleme mehr erleidenden als beherrschenden Menschen.

Namentlich die letzten vier Dramen: ‚Klein Eyolf' (1895), ‚Baumeister Solneß' (1896), ‚John Gabriel Borkmann' und endlich der dramatische Epilog ‚Wenn wir Toten erwachen' fallen vorwiegend der subjektiven Gattung zu. Die mystisch verschleierte Symbolik — der Baumeister, der Wohnstätten für Menschen schaffen will, aber mit einem Turm darauf, der, vom Illusionismus wiedergewonnener Jugend geblendet, zu Tode stürzt, als er den Kranz an die Turmspitze hängt; Borkmann, der um der Sünde willen gegen den heiligen Geist: das Herzensleben anderer vernichtet zu haben, an der eigenen Herzenskälte stirbt; der Bildhauer Rubeck, der die gleiche Schuld, um seinen künstlerischen Ehrgeiz zu befriedigen, auf sich geladen, der im reinen Lichte geistiger Schönheit leben wollte und doch von der Erdkruste nicht loskommen konnte, der mit dem Weibe, das ihm Kunst und Glück gewesen wäre, vom Tode erwacht, um in den Tod zu gehen — durchglüht mit erschütternder

Gewalt das endlich ganz lautere Feuer der großen menschlichen, der Erlösungskraft bergenden Liebe.

Es wird für die Zukunft schwerlich mehr in Zweifel zu stellen sein, daß der Dichter und der Dramatiker Ibsen der in ihrer Kompliziertheit so schwer zu fassenden modernen Psyche den Körper geschaffen hat als ein Künstler, der in sich eine Epoche der Weltliteratur darstellt, und daß er als Ethiker dem Gewissen der kommenden Generationen ein weites Feld ernsthafter Arbeit gewiesen hat. Es mag sein, daß er den Blick vieler, „durch die gefärbte Brille einer unserem innersten Wesen fremden, feindlichen Anschauung, der vom uns nächstliegenden Weg uns ablenkt auf Irrpfade grübelnder Skepsis“ — wie Berthold Litzmann meint — zunächst mehr verschleiert und getrübt hat als erhellt, — wir können doch nicht wieder wegsehen von dem, was er uns gezeigt hat. Es wäre auch ein unsere moralische Vernichtung aussprechendes Urteil, wenn Ibsens Weltanschauung uns wirklich „fremd und feindlich“ bliebe! Allmählich sahen wir von seinem Werk die trübenden Hüllen abfallen und ein helles Bild dessen, was auf dem Wege produktiver Sittlichkeit uns zu tun obliegt.

Daß Ibsens Weltanschauung unserem Wesen nicht so fremd war, als es scheinen mochte, erleuchtet aus der unbestreitbaren Tatsache des großen Einflusses, den er auf das zeitgenössische Schaffen geübt hat. In gleichem Maße ist ein solcher in unserer Literatur nur noch von Shakespeare nachzuweisen. Der Reichtum an Problemen und psychologischen Entdeckungen bei Ibsen ist so groß, daß man im Bilde des indischen Philosophen sagen könnte, der Geist Ibsens finde sich, wie das Atman, das Salz des Seienden, in jedem einzelnen Drama der letzten fünfzehn Jahre wieder. Keiner der Dichter des Jüngsten Deutschlands, der nicht in der Idee oder in der Technik — oft auch in beiden — die Spuren dieses Einflusses verriete. Die dabei häufig betonte grundsätzliche und zuweilen sogar heftig polemische Ablehnung des Vorbilds beweist noch keine Unabhängigkeit; sie führte gewöhnlich nur dazu, daß, um klarer, heller, deutlicher als Ibsen zu sein, das unwillkürlich sich aufdrängende Muster trivialer und gröber aus eigenem ausgeführt wurde. Oder daß man die absichtlich verschleiernden Kunstmittel des Norwegers als wirklichkeitstreuen Naturalismus karikierte.

* * *

Zwischen dem sozial-ethischen und psychologischen Drama Ibsens und dem naturalistisch-sozialen des jüngsten Deutschland steht eine Gruppe von Dramatikern, als deren wirksamster Vertreter Björnsterne Björnson gelten kann. Als Sozialethiker scheidet Björnson von Ibsen der demokratische Zug des Politikers, der ein absolutes Ideal der Freiheit von allgemeinerer Gültigkeit und allgemeinerem Nutzen verficht. Wie Ibsen, geistig aus der Bewegung des achtundvierziger Jahres hervorgegangen, hat Björnson sich vom

romantischen Zug des Liberalismus, den Ibsen so nachdrücklich in sich überwand, nicht losmachen können. Doch da sein scharfer Intellekt auch der Skepsis nicht ausbiegen konnte, kam etwas Zwiespältiges in seine Weltanschauung, über das er durch einen moralischen Appell an den Gemeingeist Herr zu werden sucht. Man könnte ihn den norwegischen Viktor Hugo nennen; wie dieser hüllt er gern den tendenziösen Radikalismus in eine dem Abenteuerlichen zuneigende Phantastik, in der er eine Weile vorwärts stürmt, bis er sich auf die durch das kühlere Rassentemperament gebotene Nüchternheit besinnt und moralisch lehrhaft wird. Nach dem ‚Fallissement' erschien von ihm ‚Der Handschuh' auf der deutschen Bühne, worin das Thema abgehandelt wird, daß das Weib an den Mann die gleiche Forderung geschlechtlicher Intaktheit stellen dürfe, wie der Mann sie an das Weib stellt. Sozialpolitische Fragen behandelten die Dramen ‚Das neue System', ‚Der Redakteur' und ‚Der König'; besonders aber die zweiteilige Tragödie ‚Über unsere Kraft'. Hier zeigte Björnson seine reichste Entfaltungsmöglichkeit; die Dichtung kam denn auch am Abschluß der hier betrachteten Periode zu einer breiten und tiefen Wirkung auf unseren Bühnen, obwohl gar nicht zu verkennen ist, daß auch in ihr der Dichter, an der Peripetie angelangt, den eigentlichen tragischen Geist zum Rationalismus umbiegt und so zu einem einsichtigen Verzicht gelangt. Björnson hat dreißig Jahre seinen durch plastische Darstellungskraft wohlbegründeten Kredit auf unseren Bühnen sich zu wahren gewußt; schon 1870 wurde in Meiningen das Trauerspiel ‚Hulda' aufgeführt und ‚Zwischen den Schlachten' von Laube in Leipzig; ‚Die Neuvermählten' wie erwähnt am Wiener Stadttheater.

Von Leo Tolstoi ist ‚Die Macht der Finsternis' ein starkes Vorbild für das naturalistische Drama geworden. Der allgemeinste Fall, ein fast triviales sittliches Problem in der besonderen, durch eine erstaunliche Kunst bereiteten Form einer Milieuschilderung. Tiefer ergreifend ist die Inbrunst einer in qualvolle Schuld verstrickten Seele nach Befreiung von der furchtbaren Last, mit ihrem Aufschrei nach Erlösung, auf der tragischen Bühne kaum je gezeigt worden wie in dem letzten Akt dieses Dramas. Bei uns sah man fast nur die verlockende Kraft jenes mit grandioser Meisterschaft gezeichneten Milieus. Unser Naturalismus konnte an sittlichem Pathos nichts von gleicher Unbedingtheit aufbringen wie diesen Glauben an die göttliche Barmherzigkeit und diesen Aufruf zur Ergebung in den göttlichen Willen. So blieb der überwiegende Eindruck der von einer wirklichen Macht der Finsternis, die über den Rest von freiem Willen Herr geworden ist; bis in seinem ferneren Wirken Tolstoi immer nachdrücklicher als der große Ethiker und der zur Erfüllung christlich-buddhistischer Askese drängende Bußprediger hervortrat. Damit schied er sich freilich in anderer Weise vom emporstrebenden Geiste westeuropäischer Kultur.

Auf ähnlichem Stoff- und Gedankengebiet wie Björnson bewegte sich

Arthur Fitger in seinen beiden Dramen ‚Die Hexe' und ‚Von Gottes Gnaden'. In jenem behandelte er das alte Sappho-Motiv, die Frau, die, ihrer Wandlung wegen zum männlichen Geist, in der Liebe der jüngeren, weiblich gebliebenen Natur unterliegt, in das Gewand neuer, wenn auch etwas banaler Ideen gekleidet; ‚Von Gottes Gnaden' beleuchtet, das in unser Jahrhundert hereinspukende, im Titel ausgedrückte Thema. Von der heroischen Romantik Byrons herkommend, der auch Fitger nahe stand, und wie Byron von einem immer etwas spleenig gearteten „Übermenschentum" zum Drama verführt, warb Karl Bleibtreu, — mit seiner ‚Revolution in der Literatur' (1885) einer der frühesten Vorkämpfer für die Moderne, — mit kühnen aber glücklosen Würfen um die Gunst der Bühne: ‚Dämon', mit Cäsare Borgia als Helden, ‚Schicksal', mit Napoleon, ‚Weltgericht', mit Danton und Robespierre, ‚Eine Faust der Tat', mit Cromwell. Konrad Alberti brachte einen an Lassalle orientierten Thomas Münzer in ‚Brot'; Fritz Lienhard den biblischen Individualisten ‚Naphtali' und einen im kulturellen Problem sehr vertieften ‚König Laurin'. Hier wäre auch noch Franz Herzfeld zu nennen mit dem ‚Fest auf der Bastille', Julius Brand mit ‚Nero' und ‚Kaiser Otto III.' und Felix Schulze mit ‚Königssohn und Rebell', worin mit kühnem Griff ein Stück Sexual-Pathologie in der Legende von Konrad von Marburg und der heiligen Elisabeth aufgedeckt wird. Einen beachtenswerten Anlauf, ein Drama der Entwicklungsphilosophie zu schaffen, nahm Wolfgang Kirchbach in ‚Die letzten Menschen' (1889). Zeigte Kirchbach das Ende der Menschenwelt, so bildet ihr Anfang und ihre früheste Kindheit unter der Hut des Eros, dessen lebenerweckendes Ethos an Stelle titanischer Zerstörungswut tritt, den Inhalt von Adalbert von Goldschmidts ‚Gäa'.

In allen diesen Versuchen sieht man den geschichtlichen Geist durch die Schule der Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts gegangen, wie ihn neben Hebbel früher schon auch Wilhelm Jordan in seinem Nibelungenepos repräsentierte. Zu einem größeren Werk für die Bühne holte Jordan mit dem Trauerspiel ‚Die Witwe des Ägis' aus, das jedoch ohne Eindruck blieb; dafür schenkte er der Szene in dem Vers-Lustspiel ‚Durchs Ohr' ein sauber geschliffenes Juwel dieser bei uns so seltenen Gattung.

Jordan hat die künstlerische Jugend eines Dramatikers überwacht, der mit sehr ungleicher Tätigkeit, meist jedoch mit Glück, auf die Bühne trat: Ludwig Fulda. Sein technisches Poetentalent tat sich bemerkenswert hervor in Neuübersetzungen Molières, wie auch in den dramatischen Märchen ‚Der Talisman' (nach Andersen) und ‚Der Sohn des Kalifen', während seine Originalschöpfungen moderner sozialer Dramen, neben einigen glücklichen satirischen Partien, den Zug gesunder Kraft vermissen ließen. ‚Das Recht der Frau', ‚Die Sklavin', ‚Die wilde Jagd', ‚Die Kameraden', ‚Das verlorene Paradies'

waren gefällige Umschreibungen, aber keine Lösungen sozialer Probleme. Fulda umtändelte sie interessant und geistreich, fand manche hübsche Pointe aber nicht den rauhen Ton sittlichen Ernstes, der ihnen gebührt.

* * *

Zu den namenlosen Helden der Geschichte neuer Zeit gehört jener Mann in der Arbeiterbluse, der, nach der literarischen Anekdote, in einer der Berliner Volksversammlungen, die zur Begründung der verschiedenen freien Bühnen um 1890 herum abgehalten wurden, die dramaturgische Forderung des jungen Geschlechts in die Worte gekleidet haben soll: „Wir wollen nicht die ewige Lüge auf den Brettern sehen, wir wollen die Wahrheit erfahren über das Leben und lieber das Schreckliche sehen, Laster und Krankheit, als daß wir uns einen blauen Dunst vormachen lassen von edlen Grafen, die mit Tausendmarkscheinen um sich werfen, und von Kommerzienräten." — Mochte in der Lyrik und im Roman der Jüngstdeutschen das Programm weniger eng beschränkt sein und sich hier der Individualismus in freieren und auch differenzierenden Richtungen, bei größerer oder geringerer Begabung, ausleben, — das Theater des Naturalismus stellte sich zunächst ganz auf dieses soziologische Programm. Arno Holz und Wilhelm Schlaf hatten die Literatur auch bereits mit einem Drama von solchem Verismus in der ‚Familie Selicke' beschenkt, das natürlich keine Bühne aufführen wollte. Kein Zweifel, daß in einer ausgesprochenen sozialistischen Tendenz ein starker Hebel lag, den Konventionalismus auf dem Theater aus den Angeln zu heben. Die Notlage der Millionen Enterbter war wenigstens eine einheitliche Überzeugung von bewegender Kraft. Ferner war die Weltanschauung jenes Mannes in der Arbeiterbluse klar und überzeugend; das ließ sich ohne weiteres von der philosophisch-ästhetischen Fassungen des Programms, mit dem das Jüngste Deutschland als Körperschaft hervortrat, nicht behaupten. Denn wenn dieses Programm in der ihm von Eugen Wolff gegebenen Form von „einer trotz allen Widerstreits täglich mehr an Boden gewinnenden Weltanschauung" sprach, „die ein Ergebnis der deutschen idealistischen Philosophie, der siegreichen, die Geheimnisse der Natur entschleiernden Naturwissenschaften und der alle Kräfte aufrüttelnden, die Materie umwandelnden, alle Klüfte überbrückenden technischen Kulturarbeit" sei, — so mußte diese Voraussetzung eben dem begründeten Zweifel begegnen: ob eine solche Weltanschauung wirklich schon als Ergebnis vorlag — oder nicht vielmehr erst als ein Wunsch, als Sehnsucht, als Bedürfnis. — Für das Drama des Naturalismus, das man als siegverbürgende Waffe schmieden wollte, war das jedenfalls eine Lebensfrage. Aber es durfte als ein glückliches Omen begrüßt werden, daß die neue Bewegung nicht auf die theoretische Auseinandersetzung ihres Wollens angewiesen blieb, daß sie sich sofort auf vielversprechende Taten stützen konnte.

Am Mittag des 20. Oktober 1889 wurde von der Freien Bühne in Berlin ‚Vor Sonnenaufgang‘ von Gerhart Hauptmann aufgeführt. Nach einem harten, durch skandalierende Opposition hervorgerufenen Kampf entschied sich ein voller Sieg für Hauptmann, in dem eine dichterische und dramatische Kraft von überragender Bedeutung und ein Vertreter der den programmatischen Forderungen entsprechenden Weltanschauung auf den Schild gehoben wurde. Trotz krasser Unerquicklichkeiten, aus der Häufung sittlicher Verkommenheit entspringend, konnte ein von Parteinahme ungeblendetes Urteil nicht zweifelhaft sein, daß hier ein dichterisches Talent von erfreulichster Stärke der Empfindung sich entfaltete. Ein Poet, der nicht am Umriß der Erscheinung haften bleibt, der mit leiser aber sicherer Hand Schleier für Schleier von ihnen weghebt, bis das innere Geschehen, der chemische Prozeß der seelischen Kräfte, bloßgelegt sich vollzieht. Ein Ethiker von reicher Liebeskraft und gerechtem Mitleid. Auch ein Gestalter, der den Schimmer natürlichen Lebens über seine Gebilde auszugießen weiß, über Formen, die er in der Seele ausgetragen und mit der Sorgfalt eines in seinen Gegenstand verliebten Künstlers gebosselt hat. Dichterische Eigenschaften solcher Art sprachen reiner noch aus den beiden nächsten Dramen ‚Das Friedensfest‘ und ‚Einsame Menschen‘, wobei es einstweilen wenig verschlagen, ja eher gute Hoffnungen bestärken mochte, daß dort Ibsens Gespenster, hier dessen Rosmersholm vorgeschwebt hatten. Sah man doch auch fast einen Fortschritt über Ibsen hinaus in der noch leiseren moralischen Determination der Gestalten. Hauptmann schien der Einsicht Schillers gefolgt zu sein, der dreizehn Jahre nach der Entstehung der Räuber die tragische Wirkung um so vollkommener erreicht erachtete, je weniger sie herbeizuführen der Dichter einen Bösewicht brauche. „Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil versteht, wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt . . ., sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen“, heißt es in dem Aufsatz ‚Über die tragische Kunst‘ von 1792. Das schien bei Hauptmann im besten Sinne getroffen. Auch abgesehen von ihren ästhetischen Eigenschaften nötigen uns seine Gestalten — namentlich die der Einsamen Menschen — auch ihrem moralischen Charakter nach immer noch Liebe ab.

Von dem in der zweiten Jahrhunderthälfte angesammelten Schatz objektivierender psychologischer Kunst, wie sie Flaubert, Dostojewskij, die Brüder Goncourt u. a. dem modernen Dramatiker vorgearbeitet hatten, schien Hauptmann mit einem reichen Legat bedacht. Und zu diesen wertvollen relativen dichterischen Gaben vereinigte sich die mehr Mitleid als leidenschaftliche Teilnahme herausfordernde Macht der sozialen Ideen, die diese Gebilde durchströmt. Dadurch wurde freilich auch gleich die Wirkung des Dichters eine vorwiegend tendenziöse; und vom Standpunkt der Partei fiel auch über ihn das Urteil: Sozialdemokrat und Naturalist. Kein Zweifel, daß er beides sein

wollte aber auch kein Zweifel, daß er ethisch und ästhetisch in beiden Richtungen den reinsten Zielen nachstrebte.

Die Opposition, die er erregte, aus fanatischem Illusionismus und bitterster Anfeindung des neuen, einheimischen Moralzerstörers gemischt, bewirkte, daß das folgende Werk, die 1892 veröffentlichten ‚Weber‘ durch ein polizeiliches Verbot von der Aufführung ausgeschlossen wurden. Wieder einmal wollte man einen Dichter dadurch widerlegen, daß man ihm auf der Bühne den Mund zuhielt, während doch sein Werk bald in aller Hände sein konnte und es tatsächlich war. Es bezeichnet die ganz unverhältnismäßig gesteigerte Teilnahme für die politisch-moralische Bedeutung und die künstlerischen Qualitäten der jungen modernen dramatischen Produktion, daß von dieser Epoche ab, ganz gegen frühere Gewohnheit, die dramatischen Werke auch auf dem buchhändlerischen Markt ein begehrter Artikel wurden. Das Polizeiverbot ließ sich zudem nicht aufrecht erhalten und die Weber gingen am Deutschen Theater in Berlin mit einem vollen Siege in Szene. Als Symptom der Zeit ist dabei die Tatsache zu erwähnen, daß infolge der durch Gerichtsbeschluß durchgesetzten Aufführung dem Deutschen Theater die Kaiserliche Loge gekündigt wurde: ein deutlicher Bannstrahl von Oben traf also die junge Richtung. Auch das mehrte jedoch nur die dem Drama zugesprochene Bedeutung; und die zündende Wirkung, die es übte, schwellte die an Hauptmanns dichterische Zukunft genüpfte Hoffnung zu hohen Wogen. Das Kühnste schien hier gelungen und kam einer vom demokratischen Zeitgeist lange mit Vorliebe gehegten Anschauung entgegen: das ganze Volk — hier zunächst eine Volks- und Gewerbsgemeinschaft — löst den Helden ab. Die Tirade eines einzelnen Wortführers, einer individuellen Idee, wird übertönt vom furchtbaren Schmerzensschrei und Ausbruch einer Gesamtleidenschaft. Nicht ein Guter und ein Böser sind gegenüber gestellt, sondern die Not aller der Macht einzelner; das erweckte tragische Mitleid wird so in hervorragendem Sinne aus einer Angelegenheit der persönlichen Teilnahme zu der einer sozialen. Dieser breite, bewegte und in die tragische Peripetie hineingerissene soziale Geist eines ganzen Zeitalters, war das nicht auch im Götz und im Tell unsrer beiden Klassiker der lebendige Atem der dramatischen Kraft? Zudem war billig zuzugeben, daß in solcher Wucht bisher kein Drama den Geist der Massen verkörpert hatte; ja, es erschien vollends als ein Triumph der künstlerischen Konzeption, daß unser Mitgefühl, wenn den alten Ansorge an seinem Webstuhl die Kugel niederstreckt, von diesem Ärmsten der Armen in nicht geringerem Grade erweckt wird, als wenn ein Held der Geschichte sich den blutigen Lorbeer um die Schläfe windet. Aus dem krausen Gewirr der Linien heben sich die einzelnen Gestalten zur plastischen Deutlichkeit: durch die vom Sturm gejagten Nebelschwaden blitzen zuckende Lichter, die uns an das Heraufkommen eines neuen Tags um so mehr glauben machen wollen, als wir zwar mitten im Luftstrom der Gegenwart

atmen, unsere Teilnahme aber doch Vorgänge betrifft, die um ein halbes Jahrhundert zurückliegen.

Von den Webern war für den Dichter ein Aufstieg zur Größe, wenn nicht mit Sicherheit vorauszusagen, so doch mit viel Berechtigung zu erhoffen; vorausgesetzt, daß es ihm gelang, die hier in der sozialen Masse als Leiden und Trieb zum Ausdruck kommende disparate Weltanschauung zu konzentrieren und in mächtigeren Charakteren zu verkörpern, zwischen denen sie zum dichterischen Austrag hätte gelangen können. Jedenfalls erwartete man diesen Weg weiter beschritten. Aber das nächste Drama, ‚Kollege Crampton‘, brachte etwas ganz anderes: die fleißige und wohlgelungene Studie eines Potators in ein Milieu versetzt und in eine dramatische Handlung, die wieder eine ganz abfallende theatralische Konvention darstellten. An der Hauptfigur trat ein Zug besonders hervor, der im Sinne des naturalistischen Prinzips mindestens interessant wirkte: hier war ein Mensch mit allen Zufälligkeiten der Individualität getreu nach dem Modell gestaltet. Wie außerordentlich das gelungen war, konnte freilich nur der bemerken, der das Original des genialischen Malers kannte. Die Gefahr aber solchen Schaffens zeigte auch hier schon ihre Folgen: die Teilnahme beschränkte sich auf den pathologischen Sonderfall; das Artistische überwog das Dramatische bei weitem. Dann folgte ‚Der Biberpelz‘; eine wohlgelungene satirische Komödie auf die heuchlerische Maulmoral einer mit allen Hunden gehetzten Familienmutter im verkommenen Proletariat und auf die summarische Hohlköpfigkeit gewisser, mit einem sakrosankten Nimbus sich umkleidenden Regierungsorgane, worin eine Reihe köstlicher Genrefiguren, nicht ohne typische Bedeutsamkeit, vorgeführt war. Der Biberpelz war als Komödie der Sitten in einem für die Literatur der Bühne fast neuem Gesellschaftsmilieu ein Unikum. Aber Hauptmann zeigte als Dramatiker auch hier wieder eine Schwäche, die ihm gefährlich werden sollte: er hetzte das Motiv tot. Statt von der knappen Form des Vorbilds, das ihm hier vorgeschwebt, von Kleists Zerbrochnem Krug, die klassisch erreichte Meisterschaft der Beschränkung abgelernt zu haben, zeigte er sich so unbekümmert um die Form, daß er den schon viel zu breiten Biberpelz später noch eine Fortsetzung gab in der vieraktigen Tragikomödie ‚Der rote Hahn‘. Am Biberpelz enthüllte sich, daß das, was bisher und namentlich in den Webern geniale Willkür schien, doch einen tiefen und entscheidenden Mangel nur blendend verdeckte: die Unfähigkeit, das Wesentliche in der geraden Linie bis zum Sichtbarwerden der Idee hindurchzuführen, zum Architektonischen des Dramas zu gelangen. Die dem dramatischen Sinn zuwiderlaufenden Grundsätze des Naturalismus sollten die Schwäche als Kraft erscheinen lassen; und Hauptmann glaubte wohl wirklich an deren Kraft und überhob sich der weitergehenden Arbeit der Komposition. In solchem Irrtum ging er an seine Tragödie aus dem Bauernkrieg, an ‚Florian Geyer‘, der eine, mit einem in der Theatergeschichte seltenen Skandal verknüpfte Nieder-

lage bei der Aufführung im Deutschen Theater erlebte. Dieses schroffe Urteil stand jedoch durchaus in keinem Verhältnis zu einem sich hier etwa plötzlich enthüllenden Unvermögen des Dichters. Florian Geyer stellt vielmehr einen Höhepunkt, wenn nicht gar das Beste dar, was die hier als relativ bezeichnete dichterische Begabung Hauptmanns je geleistet hat. Nur daß hier all sein Können, wo es sich auf einen im poetischen Sinne undurchführbaren Historismus stützen wollte, am Unmöglichen verblutete. Ein Gewirr wieder durch viel zu viel Unwesentliches beschwerter Gestaltung drängt, stößt und drückt sich durcheinander; die geradezu pedantische Sorge des Naturalisten: alle alles sagen zu lassen, was dokumentarisch verfahrende Gewissenhaftigkeit vom Boden der Geschichte aufgelesen hat, ertränkt Idee und Gestaltung im Lärm und Tohuwabohu einer Haupt- und Staatsaktion. Und eine Fülle von Schönheit ging dabei verloren. Gelingt es Hauptmann, in der Neugestaltung des Stückes, die auf die Bühne kommen soll, die bezeichneten Hemmnisse wegzuräumen, so wird das zu Unrecht gerichtete Drama vielleicht gerade dasjenige sein, das den dichterischen Plastiker in seinem größten Vermögen zeigt und dem naturalistischen Sturm und Drang des neunzehnten Jahrhunderts eine Ehrenrettung von bleibendem Wert bedeutet.

Zeigte sich in Florian Geyer die naturalistische Dramaturgie einstweilen **ad absurdum** geführt, so war vorher schon das Vertrauen in die ethische Kraft des Dichters erschüttert worden durch sein ‚Hannele‘, später sogar ‚Hanneles Himmelfahrt‘ benannt. Die christliche Vorstellung der Himmelsseligkeit als Produkt der Fieberträume eines zu Tode gehetzten Kindes, — das war ein klägliches Surrogat für das Verlangen nach einem reineren Menschentum, zu dem der Dichter durch die Kraft der mitleidenden Erschütterung uns aus dem Kreise vertierter Menschheit hätte führen müssen. Der Traumallegorie haftet kein Atom inneren Glaubens an: sie steht in ihrer übelen Theatralik unvermittelt neben dem trost- und ratlosen Bild der Anklage der Zustände und der Verzweifelung.

Als Schiller sich dem realistischen Historismus zuwandte, kam ihm Kant zu Hilfe; in unermüdlichem Ringen baute der künftige Schöpfer des Wallenstein seine innere Welt neu auf vom Grunde: in einer Arbeit von neun Jahren ersetzte er einen Pfeiler nach dem anderen, bis das System des neuaufgeführten Erdgeschosses die kühnere Wölbung seiner gewonnenen ethisch-idealistischen Weltanschauung tragen konnte. Eine ähnliche Verpflichtung hätte vielleicht dem Dichter der Weber obgelegen. Eine Tat, mit so allgemeinen Beifall begrüßt und mit Erwartungen verknüpft, wie Hauptmann sie geweckt hatte, verpflichtet zum Aufgebot äußerster Kräfte. Eine solche Ein- und Umkehr meldeten denn auch die journalistischen Leibtrabanten des Dichters, deren überlaute Propaganda eben den wüsten Skandal bei der Aufführung des Florian Geyer veranlaßt hatte. Doch schon nach zwei Jahren sollte Hauptmann

vollbracht haben, wozu Schiller deren neun gebraucht hatte, und 1898 trat unser Dramatiker mit dem Werk auf die Bühne, in dem der Naturalismus die Wandlung zum Idealismus und zum Stil vollzogen haben sollte: ‚Die versunkene Glocke‘. Nicht im Stahlbad einer geistigen Welt, wie die Kants, hatte Hauptmann Gesundung gesucht: von mystischen und romantischen Heiltränkchen hatte er gekostet und sie schmackhaft gefunden. Ein Heldenideal hatte er sich erträumt, in dem je ein Stück Messias, Übermensch und Lovelace sich mischten; den Weltprozeß hatte er symbolisch vereinfacht als Austausch einer braven Hausfrau gegen ein Elfenkind mit frischer, sehnsüchtiger Sinnlichkeit; und statt historische Dokumente zu dialogisieren, wie im Geyer, gönnte er sich die Lust an brünstig-übersinnlichen Versen. Das Ergebnis des Klärungsprozesses war ein offenes Bekenntnis zur Unmöglichkeit, das Leben unter eine Idee zu fassen. Die Darlegung der rätselvollen, in vollkommenen Widersprüchen sich verkündenden Beschaffenheit der Welt aber war hier in neuen und doch wider mit allem Reiz einer starken Bildnerkraft ausgestatteten Gestalten gegeben. Was die alte Romantik der Bühne schuldig geblieben war, das gab Hauptmann in der Versunkenen Glocke: ein dramatisches Wolkenkuckucksheim in Form eines wirkungsreichen Theaterstücks. Das schönklingende Drama entwaffnete sogar fast alle Gegnerschaft; und während sich die besonnen Hoffenden enttäuscht zurückzogen, einigten sich Parteigänger und Widerstrebende dahin, Hauptmann den vollen Ehrenkranz des Dichters und Dramatikers auf das Haupt zu drücken. Die größere Zuversicht aber, daß dieser Poet berufen sein könnte, den anonymen, nach Erfüllung ringenden Geist der Zeit mit sinnlich starker Dichterkraft in einer modernen Tragödie Leben zu geben, läutete die Versunkene Glocke zu Grabe. Die Verheißung von dem neuen Glockenspiel des Meisters Heinrich:

> „mit wetternder Posaunen Laut
> mach es verstummen aller Kirchen Glocken
> und künde, sich im Jauchzen überschlagend,
> die Neugeburt des Lichtes in der Welt“

wurde selbst dem Gefühl nicht erfüllt, als derselbe Meister Heinrich sein unklares Wollen in den drei mystischen Bechern der alten Wittichen ertränkte. Es blieb bei der Sehnsucht und dem Eingeständnis der Ohnmacht. Daß dieses ehrlich erfolgt, ist das ethisch Wertvollste an der Dichtung.

> „Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht . . . Von irdischen Festen ist es nichts! — Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht, und jenes ist es nicht, aber was . . . (mit gen Himmel erhobenen Händen) was wird es wohl sein am Ende???“

So fragt sein ‚Michael Kramer‘ und so wird auch Hauptmann uns immer weiter fragen, anstatt es uns, die wir gerade das vom Dramatiker wissen wollen, sagen zu können . . .

Hauptmann ist seitdem im poetischen Gestalten oft noch gewachsen, wie im ‚Armen Heinrich‘, hat nach charakteristischer Psychologie noch tiefer geschürft, wie im ‚Fuhrmann Henschel‘ und in ‚Rose Bernd‘; als Dramatiker aber hat er eigentlich nur Rückschritte gemacht. Weder der Rückfall in eine dem Schicksalsdrama verwandte Weltanschauung (im Fuhrmann Henschel) — auf deren Zusammenhang mit einer allgemeineren aus dem Zeitgeist sich absondernden mystisch-fatalistischen Richtung zurückzukommen sein wird —, noch der empfindsame Mangel an Konstruktionsfähigkeit im Michael Kramer lassen ehemaligen Hoffnungen noch Raum. Der Rückfall in das naturalistische Prinzip scheint einem Verzicht gleich zu kommen, den Weg weiter zu bauen, den das moderne Drama nehmen muß, um aus dem Dickicht, das es mit seinen Dornen und Unkraut uns sichtbar und fühlbar macht, hinauszukommen, dahin, wo einem weiteren Blick die Gipfel neuen Landes sichtbar werden.

Das Jahr 1889 war ein glückliches für das deutsche Theater; die Verheißungen für eine heraufkommende Ära dramatischer Taten häuften sich in ihm. Neben Hauptmann brachte es Hermann Sudermann in Erscheinung. Der Eindruck seines Erstlings, ‚Die Ehre‘ erschien noch bedeutender als der von ‚Vor Sonnenaufgang‘. Bedeutsamer: das heißt, befriedigender, weil die Weltanschauung, die Sudermann hier zeigte und in geschicktester Rhetorik aussprach, auf eine einfachere Formel als bei Hauptmann gebracht war. Die soziale Frage schien hier im Handumdrehen ein für allemal gelöst: im Vorderhaus wie im Hinterhaus sind die Balken der Moral verfault bis auf den Kern; aber hier wie dort wächst aus dem versumpften Boden das Ausnahme-Individuum, der reine, starke Mensch. Aus der verkommenen Hinterhäuslerfamilie der talentvolle, durch jegliche Tüchtigkeit ausgezeichnete junge Mann, der seinen Weg macht, weil ein reicher Kaffeepflanzer und Graf dazu den schützenden Genius spielt und den Musterknaben schließlich als Kompagnon in sein Weltgeschäft nimmt; in der Sippe des Kommerzienrats aber gedeiht in Sehnsucht nach Höherem jene liebliche Mädchenblüte, die die Vorsehung, alle Naturgesetze außer Kraft setzend, immer in solchen Familien aufwachsen läßt, damit die Tugend ihren Lohn, das Laster seine verdiente Strafe und die poetische Gerechtigkeit freien Lauf bekomme. Das war ja freilich alles nicht neu und modern: ungefähr so ging's bei Gustav Nieritz und anderen braven Kalendergeschichtenmachern auch schon zu. Aber diese Voraussetzungen einmal zugegeben, daß heißt: das Rechenexempel, in dem nur ein winziges Bruchteilchen anders lauten dürfte, damit die ganze Geschichte unmöglich wäre, durfte Sudermann doch als ein starkes Talent begrüßt werden. ‚Kabale und Liebe‘ steht auch nicht auf sehr festen Motivierungen der Charaktere und

Verhältnisse, — hat aber dafür den unermeßlichen Vorzug, daß der Dichter keinen Kompromiß sucht, sondern die reine tragische Lösung. Aber das Milieu der beiden sozialen Schichten war in der ‚Ehre‘ doch mit bestimmter Kraft gezeichnet und gut nuanciert; die Charaktere bis auf die ganz fadenscheinige Leonore, die Kommerzienratstochter, lebensvoll. Angestrengter Fleiß hatte, von sicherem Geschmack gelenkt, die Witterung sozial-ethischer Sensationen zu fixieren gewußt; eine derb zufassende aber im Individuellen nirgends karikierende Gestaltungskraft zeigte sich von einem sprühenden Temperament bedient. Der Graf Trast, in dem der Konfident-Räsonneur des französischen Dramas auflebte, konnte als ein Meisterwurf gelten, weil seine blendende Wirkung das dramatisch Fehlerhafte dieses theatralischen Deus ex machina fast völlig verdeckte. Er tat wohl durch seine bemerkenswerte Korrektur des Bourgeoisstandpunkts, die an die Stelle des sozialen Mitleids ein herbes Gerechtigkeitsgefühl setzte. Das dramatische Gewissen regte sich, wo die Theatralik sinnlich schwelgte, wenigstens in ironischen Blitzen, die, höchst geschickt appliziert, das grobschichtige Arrangement durchzuckten. So mochten beide Elemente, das dramatische und das theatralische sich die Wage zu halten scheinen; es kam für die Zukunft darauf an, in welche Schale Sudermann das Gewicht seines sittlichen und künstlerischen Willens legen würde: das Können des dichterischen Handwerks war unverkennbar.

Schon das nächste Stück, ‚Sodoms Ende‘, beantwortete diese Frage, obwohl es von einer flammenden sittlichen Empfindung eingegeben scheinen wollte, unzweideutig: Sudermann schlug sich in die Straße Kotzebues. Gegen dieses Urteil hat er sich später stark sittlich entrüstet. Mit Unrecht: auch Kotzebue hat vom „moralischen Sumpf“ seiner Zeit gesprochen und sich berufen gefühlt, ihn zu drainieren. Schlechtere Mittel aber bei dieser Drainierungsarbeit als Sudermann hat er auch nicht angewendet. Sein artistischer Vorteil vor unserem Bühneneroberer war die ironische Stellung zu seiner Einsicht, die bald ins Frivole hinüberschwenkte. Sudermann aber setzt eine erstaunliche Kraft daran, das Rohe und Sexuelle, um das sein künstlerisches Denken kreist, sich selbst zu einer moralischen Bedeutsamkeit aufzubauschen: er wird zum Moralprediger gegen seine eigene Phantasie. In Sodoms Ende verfing weder die Brunstsphäre im Salon der Frau Adah Barczinowski noch die Brutalität der Vergewaltigung des „Sonnenscheinchen“, so sehr war die theatralische Motivierung aufs Unwahrscheinliche und die Psychologie des Willy Janikow auf Kolportage-Romantik zugeschnitten. Trotzdem das Stück vor der Aufführung von einem Polizeiverbot betroffen, ihm also wirksamste Reklame gemacht worden war, hatte es bei der Aufführung im Lessing-Theater, 1890, einen deutlichen Mißerfolg. Man nannte es zu „naturalistisch“ — und tat damit allen Naturalisten bitter Unrecht.

Die Rehabilitation in der Welt der hohlen Bretter und der Tagesdrama-

turgie brachte Sudermann 1893 ‚Heimat'. Der breite Erfolg, der diesem schlimmen Stück, das effektlüsterne Schauspielerinnen bald auf alle Bühnen Europas zerrten, zufiel, könnte es als die lebendigste Tat des lebenden Theaters im letzten Jahrhundertviertel gelten lassen. Damit wäre freilich zugleich ein vernichtendes Urteil über die Entwicklung der praktischen Theaterkultur von Kotzebue ab bis zu dem Dichter dieser Heimat gesprochen: man hätte nichts gelernt, seit ‚Menschenhaß und Reue' das beliebteste Schauspiel von allerwelt war. Denn fast mehr noch als in dem Zerrbild Kotzebues ist alles in dieser Heimat objektiv unwahr; von der sogenannten Psychologie der berühmten Schauspielerin an, die an Reklamenotizen und Theateranekdoten, wie sie im Wochenblättchen von Matzikeu zu lesen sein mochten, orientiert erscheint, bis zum letzten Umstand in der Führung der äußeren Handlung. Aber es ist auch alles mit der subjektiven Wahrheit eines für seine erschauten Theaterphantasien erglühten Temperaments durchtränkt. Diese entschlossene subjektive Parteinahme für das aus dem Zuständlich-Moralischen nach höherer sittlicher Freiheit ringende Menschliche, die bei Nietzsche die Anleihe machte, um in moderner philosophisch-ethischer Begründung zu erscheinen, schaffte Sudermann seinen Sieg. Fast möchte man angesichts dieses so sicher auftretenden Pathos glauben, daß der Dichter das objektiv Unwahre aller Voraussetzungen bona fide für Wahrheit nimmt. Möglich, daß Sudermann die Welt so sieht, — dann bleibt ihm das Verdienst, sie mit raffiniertem Künstlerfleiß zur eindrucksvollsten Wirkung gebracht zu haben.

Karl Lamprecht meint, „Sudermann wittere gleichsam ein neues sittliches Ideal, ohne es ganz zu erreichen". Er wittert es nicht; mit fleißigem Spürsinn entlehnt er es den bedeutsamen Äußerungen des ringenden Zeitgeists und bringt es auf eine triviale, und darum in der Breite verständliche Formel. Weder im Psychologischen noch im Soziologischen findet er ihm eine überzeugende Begründung, wie es des Dramatikers Beruf und Preis ist. Er baut mit Elementen der Sozial-Ethik blendende Fassaden; im Inneren aber handelt es sich um ein ganz anderes Problem, das immer auf dieselbe Art starker sinnlicher Erregung zugespitzt ist. Nur beiläufig tritt einmal das sozial-ethische Moment in wohltuender Wahrhaftigkeit und Schärfe hervor, wie in ‚Fritzchen' oder in dem besten seiner Stücke, in der ‚Schmetterlingsschlacht', wo er das Milieu und die Charakteristik einer Art deutscher ‚Pauvres Lionnes' mit herben Strichen zeichnet. In allen Stücken aber finden wir ihn mit Erfolg bemüht, für das etwa Fehlerhafte, Lückenhafte und vielleicht vor allem Langweilende einer ernsthaften Behandlung der kulturellen Probleme, der stofflichen Unterlagen, sich eine Rückversicherung zu schaffen durch die Erregung geschlechtlicher Spannung: im Eingangsstück der Einakterserie ‚Morituri', im ‚Johannes', in ‚Johannisfeuer', in ‚Glück im Winkel'. Da kommt das von Kotzebue vererbte Blut zum Vorschein und sucht das Mittel, die Geschlechtlichkeit bis zu

dem äußersten Punkt zu erhitzen, den die Moral unserer gesellschaftlichen Konvention eben noch zuläßt. Sudermann beweist uns durch seinen Grafen Trast, daß er über konventionelle Moral einiges nachgedacht hat; aber auch er richtet sich nach des Landes Sitte, in dem er lebt. In Deutschland muß über die Szene, wo sich im ‚Johannisfeuer‘ Marikke ihrem Georg gibt, der Vorhang fallen; — im Orient gestattet man dem Theaterdichter eine weitere Entfaltung solcher Vorgänge. Sudermann würde auch im Orient ein geschätzter Dramatiker sein.

Des mißglückten Versuchs der ‚Drei Reiherfedern‘, in romantischer Symbolik einen wie Brombeeren billigen Satz sittlicher Weisheit zu umkleiden, der grausamen Verstümmelung des Themas vom Vorläufer des Stifters der Weltreligion im Johannesdrama sei nur der Vollständigkeit wegen gedacht. Mit ‚Es lebe das Leben‘ und ‚Sturmgeselle Sokrates‘ schritt Sudermann in das zwanzigste Jahrhundert und — wie es scheint — gezwungen, sich der pontifikalen Gewänder des dramatischen Schlüsselverwalters des ausklingenden neunzehnten zu entkleiden.

Es wären hier viele zu nennen, die, unter dem Einfluß Ibsens stehend und dem Heerbann der Jüngstdeutschen zugeschworen, mehr Widerstand gegen die Theatralik und mehr tastendes, bescheidener sich äußerndes, darum auch sympathischeres Suchen nach der Idee werdender Sittlichkeit an den Tag legten als Sudermann, der geschickte Exploiteur der Sensationen der Zeit. Und doch sind leider nur ganz wenige darunter, bei denen äußerer Erfolg und innerer Wert in dem Verhältnis stehen, das sie als Faktoren der Theaterkultur dieser Periode beglaubigt hätte. Fast alle irrten darin, das naturalistische Prinzip der Zustandsschilderung dem klaren Gestalten einer starken inneren Handlung so weit vorzuordnen, daß sie sich in unentschiedenen Linien verloren. Noch öfter zeigte sich ein Mißverhältnis zwischen Stoff und Inhalt, Verkennen der Architektur des Dramas und seiner eigenen Perspektive. Im Jahre 1893 weckte mit seiner ‚Jugend‘ Max Halbe starke Hoffnungen, die allerdings sogleich sich hätten bescheiden müssen, wenn man versucht hätte, aus dieser mit gewinnender Frische durchgeführten Liebesgeschichte zweier halber Kinder im Hause eines durch die liebe Natur in die Enge zwischen Gewissen und Mitleid getriebenen katholischen Pfarrers, — aus diesem beschränkten Sonderfall — eine allgemeinere Ethik abzuleiten, wenn man die plumpe Schlußkatastrophe nicht willig in den Kauf genommen hätte. Indessen bestach mit Recht die frische Art, die Gestalten ins Bild zu stellen und durchzuführen. Auch ferner hat Halbe immer eine ehrliche Anstrengung gezeigt, zur Idee zu dringen, im ‚Eisgang‘ 1892, ‚Lebenswende‘ 1896, ‚Mutter Erde‘ 1898, erreichte dabei aber nie wieder die frischen Farben wie in ‚Jugend‘. Publikum und Kritik wollten von ihm, nach dem breiten Erfolg, den er, Gottfried Kellers Spuren folgend, mit Romeo und Julie im Pfarrhaus gefunden hatte, das

ganze, das große Werk, das er nicht leisten konnte. Das Wertvollste an Halbe bleibt immer eine starke lyrische Stimmung, die er durch das Drama festzuhalten versteht. Größere Gunst erfuhr der frühreife Georg Hirschfeld, der sich 1893 mit dem Einakter „Zu Hause' als Schüler Gerhart Hauptmanns im Deutschen Theater Berlins einführte und mit ‚Die Mütter', auf der Freien Bühne dargestellt, nachhaltig durchdrang. Die Hauptgestalten dieses Stücks, die ihren Sohn aus einem illegitimen Verhältnis zurückfordernde Mutter und das in der Mutterschaft zur sittlichen Heldin erstarkende Fabrikmädel sind Zeichnungen von bleibendem dichterischen Wert; auch das Vermeiden jedes Kompromisses in der Handlungsführung spricht für Stärke. Eine Komödie, ‚Pauline', bot wiederum eine fleißige psychologische Studie in einer leider nur zu gleichgültigen Handlung. In ‚Agnes Jordan' wagte der alle Erfahrungssätze geringachtende Naturalismus den Rückfall in die übelberufene Melodramenform der französischen Romantik: ein durch einunddreißig Jahre verteiltes seelisches Erleben sollte in vier Bildern zeitlich weitgetrennter Stationen zur dramatischen Einheit verdichtet werden, was natürlich mißlang, wenn schon das Talent für feine Milieustimmungen auch hier sehr erfreulich wirkt. Ernst Rosmer (Else Bernstein) ist hier zu nennen, die in ‚Dämmerung' Qualität verriet, die sie in ‚Tedeum' jedoch an das Ewig-Theatralische drangab.

Eine soziale und naturalistisch gefaßte Komödie versuchte Ernst von Wolzogen in ‚Lumpengesindel' (1891) zu gestalten. Obwohl etwas zu eng am Modell haftend und zum Nachteil überzeugender Wirkung darum nicht zur typischen Bedeutung gelangend, gab das Stück doch einen lebensvollen Ausschnitt der modernen großstädtischen Bohème der Literatur, mit scharfer Betonung der aus der sozialistischen Tendenz diesen „Rittern vom Geist" zugeflossenen eigentümlichen Sittlichkeit. Lumpengesindel darf als Zeitdokument des geistigen Proletariats am Ende des Jahrhunderts nicht übersehen werden. Auch ‚Die Kinder der Excellenz' gab eine gute Schilderung einer durch die konventionellen Ansprüche des Standes in allerlei Fährnisse geratenen Offizierfamilie. Nach der Komödie zu neigte auch das Talent von Otto Erich Hartleben, dem in ‚Angèle', 1891, und ‚Hanna Jagert', 1893, der Ernst wenig, in ‚Erziehung zur Ehe' dagegen und in der ‚Sittlichen Forderung' der sarkastische Humor vortrefflich stand. Hartleben hat dann auch mit dem ernsten Problem seinen Kompromiß gefunden, als er im ‚Rosenmontag' ein Stück Romantik in der Kaserne gab, das freilich übel an die Theatralik streift, aber breiten Erfolg fand. Vom Anfang an gleich in der gröbsten Kulissenethik wandelte der Hamburger Otto Ernst (Schmidt): ‚Die größte Sünde', 1895, ‚Jugend von Heute', 1899, worin der Philister über Nietzsche sich hermacht, ‚Flachsmann als Erzieher', wo wieder einmal die Berechnung: das Theaterpublikum, trotz aller literarischer Aufklärung, als Idioten zu behandeln, sich mit glänzendem Tantiemenerfolg belohnt sah. Weit dezenter

hielt sich in Ernst und Humor Max Dreyer, der in psychologischer Zeichnung vielversprechend mit ‚Drei‘, 1892, debutierte, dann im ‚Winterschlaf‘ der naturalistischen Zustandsschilderung einen gewissen verschleierten Reiz zu geben wußte, endlich aber im ‚Probekandidat‘, 1900, mit dem üblichen Tribut an die karikierende Satire, ein wirksames Stück auf die Szene stellte, das den zeitgemäßen Kampf um die freie Schule glücklich illustriert.

Abseits vom Wege, und im Schatten seines erfolgreichen Bruders mehr als billig verdunkelt, steht Karl Hauptmann, der zur Schlichtheit Anzengrubers zurückstrebt und gleich diesem eine reine menschliche Religiosität, an Scholle, Natur und Arbeit gebunden, als Grundlage der Weltanschauung im Drama herstellen möchte: ‚Ephraims Breite‘ bewährt sich als ein Volksstück von gesunder Innigkeit.

Zögernder, unsicherer experimentierten mit den neuen Ideen die jungen Dramatiker in Österreich. Einen vollen Erfolg, auch auf der norddeutschen Bühne, errang Arthur Schnitzler, 1895, mit ‚Liebelei‘; eines der hundert Liaison-Dramen, die der Naturalismus hervorgebracht hat, — weil ihm, gerade wie dereinst den Jungdeutschen, nichts wichtiger schien, als der Sittlichkeit der freien Liebe feste Stützen in der Teilnahme der Mitwelt zu geben, — das jedoch in seiner schlichten Wahrhaftigkeit und triftigen Begründung des tragischen Charakters alle jene verdächtige Propagandadichtung weit überflügelte. Die graziöse Frivolität, die Schnitzler in den Dialogen ‚Anatole‘ verriet, zeigte schon ein bemerkenswertes Stück künstlerische Kultur in der Art und Weise, wie ein tieferes sittliches Empfinden sich in schwermütiger aber ironisch abbrechender Sehnsucht äußert. Die versteckte Tragik der Verhältnis-Poesie kam in ‚Liebelei‘ nun zu sehr überzeugender Gestaltung. Neben Mussets Mimi Pinson und Maupassants Musotte kann auch die liebenswürdige Wienerin Christine stehen, mit ihrem Zug slavischer Sentimentalität, die das Wiener Blut zu einer so charakteristischen Note färbt. Auch in allem weiteren Schaffen Schnitzlers läßt sich die Anlehnung an französische Muster, namentlich an Maupassant und die Goncourt, beobachten, so im ‚Grünen Kakadu‘, 1898, dem wertvollsten Einakter, den Schnitzler geschrieben. Sein ‚Schleier der Beatrice‘, zeigt starke bildnerische Kraft im Psychologischen und blühende Farbe in dem dargestellten Stück Kultur. Weniger glücklich war ‚Freiwild‘, 1896 aufgeführt, während die drei Einakter unter dem Gesamttitel ‚Letzte Stunden‘ wieder durch außerordentlich feine psychologische Gänge bestachen.

In Schnitzler hauptsächlich dokumentiert sich die Abwendung der Wiener Schule von dem grob tendenziösen Naturalismus Zolas, der mit der konventionellen auch die artistische Form der Bühne zu zerschlagen drohte. Der früheste Wortführer dieser Reaktion wurde Hermann Bahr, ein immer ungemein anregender Experimentator auf beiden Gebieten: als Kritiker und als Dramatiker. In einem fast als Travestie wirkenden Schauspiel ‚Die Mutter‘

gab er sich als die Summe von Ibsen und Strindberg, seinen Stoff sichtlich ironisierend. Auch in den folgenden Stücken überwiegt ein artistisches Spielen mit den Stoffen, in ‚Gute Schule', in ‚Josephine', einem Napoleon-Drama, in ‚Neue Menschen', im ‚Star', wo er eine Bühnenehe, im ‚Tschaperl', im ‚Krampus', wo er ein Rokokobild des alten Wiens zeichnet. Diese Stücke sind alle mehr geistreich als gestaltend und in der Behandlung der Probleme gibt Bahr statt eines Fragezeichens zum Schluß deren drei zum Überlegen auf. Seine Charaktere glossieren mehr über sich, als daß sie sich unter dem Zwang der dramatischen Situation exponierten. Einen Vorpostendramatiker möchte man ihn nennen, der das Terrain rekognosziert. Auch seine kritischen Streifzüge sind mehr geistvoll anzeigend als auf den Kern der Fragen dringend.

Die durch Schnitzler und Bahr sich ankündigende Reaktion war in Frankreich schon bedeutend vorgeschritten, als man in Berlin und München die letzten aus dem Zolaismus gezogenen Konsequenzen als Zukunftsprogramm verkündete. Denn so achtunggebietend das Kunstwerk Zolas selbst als ein Positives der Zeit sich behaupten mag: die starre synthetische Formel, die sein Urheber für die Dichtung und die Kunst überhaupt aus seinem Schaffen ableitete, stieß in Frankreich weit mehr auf Widerstand als unsere Zolaisten wußten. L'aplomb de Zola en matière de critique s'explique par son inconcevable ignorance, schrieb Flaubert, ein warmer Bewunderer des Dichters der ‚Rougon-Macquart' schon 1878 an eine Freundin. Dem soziale Heilmittel anpreisenden Naturalismus setzte sich zeitig ein zum Besondersten langender Individualismus widerstrebend entgegen. Freilich in sehr verschiedenen Graden von Klarheit und Gesundheit. Die entschiedenste Nuance der künstlerischen Kultur in Frankreich war von den siebziger Jahren ab durch den Impressionismus bestimmt; da jedoch in der Dichtung auf das Ideelle, auf das Substrat nicht im gleichen Maße Verzicht geleistet werden kann wie in der Malerei etwa, suchte man in der Stoffwahl solche Gegenstände hervor, an denen die Reaktionen besonders sinnfällig aufzuweisen waren. Die Lyrik, in Frankreich eigentlich hiermit zum ersten Male eine neue, eigene Note anschlagend, war mit diesem dichterischen Impressionismus vorangegangen: Baudelaire, dann Verlaine, denen in ähnlichen Linien Villiers de l'Isle-Adam und Malarmé gefolgt waren. Während Zolas Theaterstücke Thérèse Raquin, Le bouton de Rose, Les Héritiers Raboudin offenbar versagten, fand Daudets L'Obstacle, ein gegen den Vererbungswahn des Zolaismus gerichtetes Drama, Beifall und nachdrücklich regte sich gerade auf dem Theater wieder eine ideal-poetische Richtung, die vom Naturalismus einzig die impressionistische Methode mit hinübernehmen wollte, la recherche pédantesque des sensations rares, wie Lemaître deren hervorstechendsten Zug genannt hat. Bei Dichtern von noch nervöserer Beanlagung konnte man auch von einer folie sensationniste reden.

Das gebot möglichste Vereinfachung; man mußte sich der naturalistischen

Verpflichtung entziehen, den ganzen Erscheinungskomplex, ohne Auswahl und Abstriche, wirklichkeitsgetreu nachzuahmen, an das Unwesentliche so viel Kraft zu verschwenden, daß das Wesentliche, eben der seelische Prozeß, den man in den leisesten Nuancen verlaufend aufzeigen wollte, darunter zur Undeutlichkeit erdrückt wurde. Dazu kam, daß gerade der konsequente Naturalismus oder auch Realismus, daß jede Weltbetrachtung, die die Gesamterscheinungen und wirtschaftlichen Entwicklungen ursächlich vorordnete, daß jede kollektivistische Tendenz in der Literatur und Kunst das Individuum schließlich in eine recht undankbare Position verwies. Sich so zur Nebensache, zur axiomatischen Erscheinung herabgedrückt zu sehen, dem widersprach um so heftiger der Subjektivismus, je mehr er, vermöge größerer gesunder oder nervöser Reizsamkeit, seine Empfindung als den Pulsschlag der Welt betrachtete. Der moderne Mensch mit seiner impressioniblen Seele fühlte sich gleich der Stahlspitze der metronomischen Instrumente, die auf Haaresschärfe, in deutlicher Reaktion, die Vorgänge im Erdinnern und die der kosmischen Umwelt anzeigt und zu beobachten erlaubt. Die Überzeugung von der Unfreiheit des Willens sah sich, wenn sie den Weg der vernunftgemäßen Verknüpfung der Dinge zur Erklärung des positiv empfundenen Strebens und Erleidens abgesucht hatte, doch wieder zu der Einsicht oder wenigstens zu der Annahme gedrängt, daß die Seele nicht als ein Produkt zweiter Ordnung an die Erscheinungen gebunden sei, sondern samt diesen als ein Produkt erster Ordnung aus einer tieferen, verborgenen Weltkraft ihr Dasein habe und ihre Strebensrichtung. Dieses Belauschen der Seele führte weit öfter zu einer Gläubigkeit an den mystischen Grundzusammenhang alles Lebens, als etwa zu einem metaphysischen Monismus, der in freudiger Zuversicht auf die unsterbliche Tendenz der Seele zur Entwicklung eines freien Idealismus strebt. Gewöhnlich zeigen sich aber beide Tendenzen: die zum Mystizismus und die zum Monismus, gemischt; und in Verbindung mit einer impressionistischen Kunstmethode charakterisiert diese Mischung die neuromantische Kunst der letzten Zeit.

Ihre Anfänge reichen, wie gesagt, weit zurück: in einzelnen Zweigen bis in die Mitte der sechziger Jahre. In England scharte sich um den Präraffaelismus die literarische Gruppe, der Ruskin die Richtung gab, aus deren Abfolge endlich auch der englischen Bühne, um deren Reform William Archer großes Verdienst als dramaturgischer Anreger hat, wieder originelle Dichter und nicht nur Adaptoren entstehen sollten, wie Oscar Wilde und der Ire Bernhard Shaw. In Frankreich führte er über die Linie Baudelaire-Verlaine zu der eigenartigen Blüte der „Cabarets“, zu dem Dichterkreis der Rosenkreuzer und brachte der Bühne ein poetisches Talent wie Edmond Rostand (Cyrano de Bergerac, La Princesse lointaine, Les Romantiques, L'Aiglon). Das Subjekt flieht wieder aus der Wirklichkeitswelt in eine abseits liegende, besondere, eingeschränkte und sucht sich, wie die alte Romantik, ein esoterisches

Milieu. Es verabscheut vor allem den „Bourgeois“. Dramatische Räusche kann man die Dramen nennen, die der Neuromantismus D'Annunzios hervorbringt, von dem namentlich ‚Gioconda‘ bei uns bekannt geworden ist.

Einen ganz eigenartigen lyrisch-dramatischen Stil aber fand dieser Neuromantik der Belgier Maurice Maeterlinck. Maeterlinks Weltanschauung erscheint in seiner sehr jugendlichen dramatischen Dichtung durchaus als ein fatalistischer Mystizismus. Er selbst hat sich dazu bekannt, daß ihm Tod und Verhängnis die bestimmenden Mächte des Lebens waren: „die Triebfedern dieser kleinen Dramen (L'Intruse, Les Aveugles, La Mort de Tintagiles, Princesse Malaine u. a.) war die Angst vor dem Unbekannten, das uns umgibt“. Er hatte ihr keine im menschlichen Vermögen liegende Waffe entgegenzusetzen und so forderte er unsere Mitleidenschaft heraus und unser Verständnis für die leisen psychologischen Leidenssymptome, die uns das gröbere Erleben als ein grausames tragisches Gewirr anzeigen, das wir im Leben gewöhnlich nur brutal überschreien. Sein Kunstmittel dabei war ein außerordentlich verführerisches: er zeigte uns Menschen, gleichsam ohne alle Erfahrung: sie wissen nichts von der Welt und reagieren darum in einer schmerzhaft-süßen Weise auf jeden Hauch einer Leidenschaft; oder er zeigt uns Menschen in der stumpfen Ergebenheit vegetierender Geschöpfe, die dem Verhängnis blind entgegentrotten, bis der Instinkt, von plötzlicher Gefahr geweckt, in furchtbarer Angst aufschreit. Es ist klar, daß damit ein Ethos echter Tragödie nicht erreicht wird; alles was nachklingt, ist eine schmerzlich sehnsüchtige Resignation und der Wunsch, sich mit dem Tod und dem Verhängnis ohne viel Schmerz wieder zu vereinigen, wie wir von ihm entlassen sind, an seinen Fäden in der Welt schwirren und, wie der Nachtfalter in dem Licht den Tod, die uns verderbliche Illusion umgaukeln. Aber diesen traumhaft gestimmten Instrumenten entlockte Maeterlinck als Künstler wundersamste Melodien, von einem Ton- und Farbenzauber selten erlebter Art. Und das oft märchenhaft zarte Bild reckte sich zuweilen, in der symbolischen Beleuchtung, in der es steht, zur kühnen und treffenden Bedeutsamkeit empor.

Hier hat sich also der Determinismus zu einem bewußten Fatalismus zurückverwandelt; den gleichen Prozeß sahen wir Gerhart Hauptmann im Fuhrmann Henschel vollziehen, der eine Übersetzung dieser Maeterlinckschen Welt in schlesischen Naturalismus ist. Das weitere Schaffen Maeterlincks steht zu ersichtlich noch im Ringen um eine höhere Gestalt der Idee, so daß es uns bisher nichts gebracht hat, was ähnlich bestimmend ästhetisch gewirkt hätte wie seine Jugenddichtung.

Als einstweilen unbedingt beifällig zu begrüßendes Resultat aller dieser artistisch-esoterischen Bestrebungen, die sich im Bereich der Neuromantik halten, ergab sich ein im exakten Ausdruck wesentlich verfeinerter Stil der Prosa sowohl als des Verses. In Deutschland trat Hugo von Hoffmannsthal

als Dramatiker in dieser Hinsicht sehr bemerkenswert in den Vordergrund; seine Verssprache ist von erstaunlich impressionistischer Kraft, dabei von selten erreichter Glätte und Melodik: er gab der Bühne ‚Der Tod und der Tor‘, 1892, ‚Die Hochzeit der Sobeïde‘, 1899, ‚Elektra‘, 1903. Neben Hoffmannsthal steht als ein vielversprechendes — und vielleicht auch viel erfüllendes — Talent der impressionistischen Neuromantik, mit starker satirischer Kraft, Frank Wedekind, in dem der soziale Kritizismus sich trotz aller krankhaften Sonderliebhabereien urgesund behauptet. ‚Der Erdgeist‘, ‚Der Kammersänger‘, ‚Der Liebestrank‘ sind Anläufe zu Dramen von starker, wenn auch mehr erschreckender als gewinnender Gewalt.

Anläufe —: die das Gebiet psychologischer Erfahrungen ungemein bereichert und Mittel bereitet haben, einen oft bezwingenden ästhetischen Reiz aus den geheimsten und leisesten Regungen der Seele und der Triebe abzuleiten und zu verdeutlichen. Der dichterischen Kraft aber, die mächtig wäre, nachdem so viel und so lange zerteilt, zerlegt und in seiner Reaktionsfähigkeit aufgewiesen worden ist, wieder zu verbinden, von der dramatisierten Novelle zum Drama fortzuschreiten, das uns eine Wachstum verbürgende ethische Welteinsicht zweifellos verkündete, — müssen wir harren.

XVI.

Die Bühne der Neuzeit.

Die Ausdehnung der Gewerbefreiheit auf die theatralischen Unternehmungen aller Art war kaum Gesetz geworden, als sich die Spekulation, ersichtlich lange schon gerüstet, beeilte, die dargebotenen Chancen auszunutzen. Innerhalb Jahresfrist entstanden im norddeutschen Bundesgebiete an neunzig neue Theater im eigentlichen Sinne. Weit größer noch war die Anzahl der bereits vorhandenen und neu hinzukommenden Vergnügungsanstalten, die nun, nachdem die einengenden Schranken gefallen, ihre Darbietungen zum theatralischen Genre erweiterten. Diese Anstalten „artistischen" Charakters, wie Zirkus, Café chantant, Tingeltangel, Variété, hatten ja von jeher der Schaubühne eine schwere Konkurrenz bedeutet; da sie jedoch nicht in das eigentliche Gebiet der dramatischen Künste hinübergreifen durften, fiel ihre Wirksamkeit mehr unter die Frage des Geschmacks als unter die der dramaturgischen Fürsorge. Das änderte sich nun. In den Tingeltangeln wurde eine Gattung Dramatik eingeführt, die den erbärmlichen Abhub der Possen, Operetten und Volksstücke, zu fürchterlichen monstra zusammengeknetet, aufwies, in denen der Couplet-Komiker und die Chansonette als dramatis personae glänzten. Im Zirkus wurden Equilibristik, Tierdressur und Clownwesen einer ehrgeizigeren künstlerischen Phantasie dienstbar gemacht: es bürgerten sich dort, unter Entfaltung von Aufzügen, Pantomimen und Balletts, jene Schaustellungen ein, deren Prunk nicht selten das auf den großstädtischen Opernbühnen Gewöhnte in den Schatten stellte und die sinnlichen Bedürfnisse in hohem Grade befriedigte. Die Variétés nahmen einen ungeheueren Aufschwung durch den Reichtum an Abwechslung in ihren Programmen, so daß mit der Zeit Etablissements, wie Ronnacher in Wien, Wintergarten und Apollo-Theater in Berlin, Zentralstätten zeitgenössischer Kunstkultur wurden, — fast eben so wichtig, oder wichtiger noch, als irgend ein anderes öffentliches Institut für künstlerische Interessen. Ihr Übergewicht lag in der günstigeren wirtschaftlichen Situation: bei geringen feststehenden Kosten, — da ein konstantes Künstlerpersonal nicht angestellt wurde — waren sie imstande, die virtuosen Kräfte ganz außerordentlich zu entlohnen, und lockten so Sänger, Sängerinnen, Tänzer, Musiker und Komiker aus den festen Künstlerverbänden auf ihre Bretter.

War in diesen Erscheinungen schon ein wirksames Motiv gegeben, den immer sehr lockeren Berufsgeist der gesamten theatralischen Künstlerschaft von festeren Zielen des Ehrgeizes abzuziehen, so trug anderseits auch die rapide Vermehrung der wirklichen Theater nicht wenig dazu bei, die wirtschaftlichen Zustände in diesen Berufskreisen, die äußerlich üppig zu gedeihen schienen, durch den Zuzug eines Proletariats schlimmer Art zu gefährden. Leider fehlt eine die kürzeren Perioden dieser Vorgänge charakterisierende Statistik. Für den Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren stellt sich jedoch etwa folgendes Verhältnis heraus: man zählte vor 1870 im Gebiete des heutigen Deutschen Reichs ungefähr zweihundert wirkliche Theater mit etwa 5000 Angestellten künstlerischen Berufs; 1896 hatten sich die Anzahl der Theater verdreifacht und ebenso die der Darsteller aller Art. Die Nachfrage nach theatralischem Menschenmaterial war also eine ungemein gesteigerte und wie ihr Genüge geschafft werden konnte, das ergibt sich eigentlich schon aus den Zuständen, die vor dem Eintreten dieser außerordentlichen Konjunktur an den deutschen Bühnen herrschten.

Das Theater hat immer einen großen Bruchteil auf anderen Gebieten gescheiterter Existenzen aufgenommen, die ohne ausgesprochene Begabung, mit sehr geringen Begriffen für die Aufgaben des Berufs, für dessen Pflichten, und meist ohne jede Fähigkeit zur Hingabe an ein gemeinsames, mehr oder minder ideales Ziel hier ihre Zuflucht suchten. Von einer strengen oder gar obligatorischen Vorschulung dieser Elemente ist nie viel zu merken gewesen, obwohl, wie wir wissen, die „Hochschule für dramatische Schauspielkunst" eine der stehenden Forderungen der Dramaturgen war. Der Strebsame diente sich von der Pike, unter Anlehnung an vorhandene Muster, wenn nicht zur Meisterschaft, so doch zur braven Mittelmäßigkeit hinauf. Das dem Ehrgeiz vorgerückte Ziel war früher nur nebensächlich ein materielles, vielmehr dagegen eins des Ranges: vom Opernsänger abgesehen und von den Reise-Virtuosen der Schauspielkunst, war für die allermeisten die Anstellung an einem der dreißig Hof- und größeren Stadttheater, die „Jahreskontrakte" boten, das heißt, die ihre Kräfte für mehrere Jahre mit fortlaufendem Gehalt — an Stelle der sonst überall üblichen Saison-Kontrakte — anstellten, woraus dann im günstigen Falle eine lebenslängliche Versorgung erwuchs, die im künstlerischen wie im bürgerlichen Sinne wünschenswerte Krönung der Laufbahn. Der Hofschauspieler, selbst der in einer kleinen Residenz, das Mitglied eines Stadttheaters, wo feste wirtschaftliche Garantien seitens der kommunalen Verwaltungen und etwa gar noch die Aussicht auf Pensionierung geboten waren, fühlte sich von vornehmeren künstlerischen Range und hielt etwas auf das Prestige seiner Bühne, die durch ihre privilegierte Stellung das an den Saisonbühnen und den zweiten Theatern oft gebotene Befassen mit minderwertiger Kunst von sich weisen konnte. An den meisten dieser Institute stellte man

sich beispielsweise rigoros gegen die Einführung der Operette und anderer Gattungen von trivialer oder frivoler Komik. Man engagierte an ihnen keine Schauspieler, die von der Vorstadtbühne oder vom „Rauchtheater" kamen; wurde an einer solchen Anstalt ein besonderes Talent entdeckt, das die offizielle Bühne gern gewonnen hätte, so suchte man ihm irgendwo anders erst eine Stellung zu schaffen, damit das Odium verwischt und das Mitglied dadurch hoftheaterfähig wurde. Ebenso hielten sich die Mitglieder der vornehmeren Theater von Gastspielen an minderwertigen Bühnen fern.

In diesen Zuständen und Anschauungen trat mit den Folgen der Gewerbefreiheit ein gründlicher Wandel ein. Die Leitungen der bis dahin privilegierten Theater setzten, als ihnen durch ständige oder gastierende Konkurrenzbühnen immer von neuem empfindlicher Schaden zugefügt wurde, bald alle Rigorosität beiseite. Jedes Genre wurde willkommen und jeder Schauspieler, wenn sie nur die Leute ins Theater zogen. Ebenso dachten natürlich bald auch die Darsteller selbst. So entwickelte sich sehr rasch ein schwungvoller Handel mit den vorhandenen, einigermaßen leistungsfähigen Kräften, bei dem die Agenten, die natürlich auch bei den Gründungen neuer Bühnen die Hand im Spiele hatten, ihr Schäfchen schoren. Der größere Gewinn lockte aus den Verbänden der alten Ensembles fort in die neuen Unternehmungen. Es tat sich eine solche Fülle von Chancen auf, daß der nur einigermaßen sich vertrauende Schauspieler das Vorurteil für die konsolidierten Dauerengagements in den Wind schlug und sich der Spekulation der neuen Kunstpächter willig anvertraute. Natürlich trat hierbei der Zug in die Großstädte und namentlich nach Berlin, das nun in jeglichem Sinn die Zentrale der theatralischen Kultur wurde, besonders hervor.

Der jetzt ungleich zahlreicher benötigte Nachwuchs aber, das dem Theater zulaufende Noviziat, war sicherlich von schlechterer Beschaffenheit als je. Wenn von Vorbildung überhaupt die Rede war, so war es die flüchtigste, — wie sie dreister Schwindel besorgt. Denn freilich entstanden mit den neuen Bühnen auch eine große Anzahl von Theaterschulen, offiziell unterstützte und private, gewöhnlich unter der Leitung von ausgedienten oder gescheiterten Bühnenmitgliedern stehende Abrichtungsanstalten; aber sie wurden gemeinhin so gewissenlos geführt, daß in der Regel guter Wille und bare Bezahlung vollständig hinlangten, damit die Schüler, mit einem Zeugnis über empfangene gewissenhafte und erfolgreiche Ausbildung versehen, sich bei den Theateragenten zur Vermietung anbieten konnten. Auffallend war und ist bei diesen „Theaterschulen", daß immer ein ungemeines Übergewicht an weiblichen — und meist talentlosen — Schülern vorhanden ist. Und der Zusammenhang dieser Erscheinung mit unseren allgemeinen Zuständen ist ein sehr einfacher: während nämlich der mittellose junge Mann höchstens durch gutes Glück zum Unterricht bei einem Meister und damit in die Laufbahn kommt, bietet sich den

Lehrern immer eine große Anzahl junger Damen dar, die die Ausbildung zum Theater einfach als Deckmantel für eine bessere Art der Prostitution benutzen. Der zweideutige Charakter dieser „Erziehung" zur Kunst ist am europäischen Theater seit der Zeit der Kurtisanenschulen des Rokoko wohl nie ganz geschwunden. Im ‚Journal de Stendhal' findet man sehr vielsagende Aufzeichnungen über die Art der Unterrichtsstunden junger Schauspielerinnen bei bekannten Meistern der Comédie française; diese gaben ganz herkömmlich den Vorwand ab für bereits bestehende Verhältnisse oder dienten als Rendez-vous-Ort für die Dandies von Paris, die dort neue Liaisons schlossen. Mit der theatralischen Massenproduktion, die Hand in Hand ging mit der wirtschaftlichen Entwicklung, mit der Verzehnfachung einer zahlungsfähigen Jeunesse dorée unserer Großstädte, wucherten auch bei uns solche Erscheinungen empor. Schon durch die Pflege der Operette war an den Theatern der Verbrauch von wenig aber gut angezogenen Mädchen bedeutend gewachsen; nun kam der Zirkus dazu, das Variété, die Possentheater mit dem Genre der dramatischen Revues: so viel Gelegenheit für jene zweifelhafte Gattung der Weiblichkeit, die ein Rest von Stolz zwar die gröbere Art der Prostitution verabscheuen läßt, die aber die unterstützende Freundschaft eines Jobbers oder besseren Commis — durch den Titel der „Künstlerin" in eine höhere Weihe gerückt —, für durchaus wünschenswert hält. Es ist kein seltenes Bild, vor den Türen unserer Großstadttheater kleine Schauspielerinnen, die dreißig oder vierzig Mark Monatsgage beziehen, in Equipagen auf Gummirädern dem warm ausgestatteten Heim zustreben zu sehen, während die Darstellerinnen der Hauptrollen sich mit der Droschke oder der Straßenbahn begnügen müssen.

Aber aus welchen Beweggründen immer die Rekrutierung der Schauspielkunst vor sich ging: das Gesamtergebnis dieses massenhaften Andrangs blieb künstlerisch unter den geringsten Ansprüchen. Der sittlichen Korruption hielt die künstlerische die Wage, die frivole Leichtfertigkeit, mit der sich hier alle Faktoren: Agenten, Direktoren, wohlhabende Lebemänner gegenseitig in die Hand arbeiteten, dem Theater seinen luxuriösen Charakter zu erhalten. Zum ersichtlichen Mangel an schulgemäßer Ausbildung kam nun noch der bestimmende Einfluß des verwüsteten Geschmacks, den das Operetten- und Tingeltangelwesen in breiten, jetzt tonangebenden Kreisen großgezogen und in den Ballsaal, ja in die Familie verpflanzt hatte. Die Groteske der alten Volksposse, die fade Konvention des Melodrams und des Vaudevilles stellten kaum je eine solche Versündigung an der ästhetischen Empfindung dar wie diese Produkte, diese travestierende Afterkunst einer in jeder Beziehung perversen Phantasie. Die Herrschaft der Operette in fast allen Theatern, gerade während jener ersten zehn Jahre der neuen Periode, hat eine Dekadenz hervorgerufen, deren Spuren lange Zeit nicht verwischt werden konnten. So war das Verschlampen der Schauspielkunst das erste unzweifelhafte Resultat der Theatergewerbefreiheit.

Von dieser Erfahrung ausgehend, erstand darum auch die erste Reaktion gegen die neue Ordnung. Man rief nach staatlichen Theaterschulen, ja nach einer Reichs-Theaterakademie. Natürlich vergeblich; und zweifellos wäre eine solche auch ein ganz ohnmächtiges Korrektiv in den gründlich verfahrenen Zuständen gewesen. Was bedeuten die paar Dutzend Talente, die jährlich von den leidlich gewissenhaften offiziellen Theaterschulen in Wien (wo immer wenigstens gediegene künstlerische Kräfte, unter denen namentlich Emil Bürde genannt werden muß, als Lehrer tätig waren) und in München, oder aus der Maria-Seebach-Stiftung in Berlin hervorgehen, gegen die gewaltige Nachfrage — und vor allem gegenüber der gänzlich gesetzlosen Handhabung der Rekrutierung an den Geschäftstheatern!

Die nächste Erscheinung im künstlerischen Freihandelssystem war dann die wirtschaftliche Unsolidität eines großen Bruchteils der neuen Gründungen, die nach kürzesten Fristen zum Bankrott führte oder ältere Institute untergrub, so daß oft um die Mitte des Winters viele Hunderte von Theaterangehörigen brotlos auf die Straße gesetzt wurden, die als lungerndes Proletariat in die Großstädte zurückfluteten. Es gehört zu den Denkwürdigkeiten dieser kulturwirtschaftlichen Errungenschaft, daß in der zweitgrößten Stadt Preußens, in Breslau, das dortige Stadttheater in einem Jahrzehnt fünfmal in völligen Bankrott geriet. Aber auch die anderen Früchte, die wirklich geernteten, waren bedenklich wurmstichig: durch die Beseitigung der Privilegien sollte die gute, die klassische Kunst durch häufigere Aufführungen dem Volke zugeführt werden. Doch dieser Absicht unserer Gesetzgeber entsprach es wohl schwerlich, wenn nun auf jedem Vorstadtbrettel wöchentlich ein paarmal die gröbsten Parodien auf Schiller, Lessing oder Shakespeare gespielt wurden. Schauspieler, die an fünf Wochentagen in der Großherzogin von Gerolstein oder im Bettelstudent auf der Bühne stehen, müßten schon alle Genies sein, wenn sie an den beiden übrigen Abenden für Hamlet oder Fiesko, ja selbst nur für dichterische Gestalten von gesundem Menschenverstand einen erträglichen Stil und glaubhafte Empfindung bewahren sollen, zumal diese sogenannten Anstandsvorstellungen der Klassiker genau so gehandhabt wurden, wie es an früherer Stelle von den Nachmittagsvorstellungen geschildert worden ist.

Das Kapitel der Theaterproben ist immer ein schweres Schuldregister in unserer Theaterkultur gewesen. An der großen Mehrzahl unserer Bühnen hat man für ein neues Schau- oder Lustspiel gewöhnlich wohl nie mehr als drei Proben aufgewendet. Für das raffinierte und mit allerlei Kinkerlitzchen, Evolutionen und Tanzballetts überladene Genre der Operette und der in ihre Bahnen geratenen Posse reichte jenes Maß nun bei den bescheidensten Ansprüchen nicht mehr aus. Die Folge war, daß für das ernste, einfach sich abwickelnde Drama und namentlich für das doch jedermann „bekannte und vertraute" klassische Stück die Proben bis aufs äußerste beschränkt

wurden. Am Stadttheater in Nürnberg wurde, 1880, Kabale und Liebe mit einem zum großen Teile neuen Personal gespielt: die einzige Probe dazu fand von halb Eins bis Zwei am Tage der Vorstellung statt! Höchst bezeichnend sind auch die hundertfältigen Erfahrungen auf Engagement an großen Hoftheatern gastierender Schauspieler: gewöhnlich findet der Neuling auf der für ihn angesetzten „Szenenprobe" außer dem Regisseur und dem Souffleur nur noch ein paar Vertreter der kleineren Rollen; die höheren Herrschaften haben sich dispensieren lassen. „Das steht ja doch alles fest", heißt es da zur Erläuterung. Das Berliner Königliche Schauspielhaus hat sich lange einer so ehrwürdigen Praxis rühmen können. Die Aufführungen des Schauspiels sanken unter den neuen Verhältnissen fast überall auf ein trostlos niederes Niveau: die ödeste Routine, oberflächlichste Relation der Auffassung, die nüchternste und abgeschmackteste Ausstattung, eine graue, stumpfe Langeweile waren Kennzeichen der ernsten Vorstellungen von Schauspielen und älteren Komödien. Und bald wurde dieses Genre ganz für die Nachmittagsvorstellungen der Sonntage ausgeschaltet. Denn kursfähig für das Geschäft war unter dem Gestirn des freien Wettbewerbs nur noch die Novität, das halbe Dutzend von der Reklame zur Saisonmode hochgeschraubter Neuigkeiten.

War das im Grunde auch früher nie anders gewesen, so traten doch nun, mit der veränderten Wirtschaftslage, alle mit dieser geschäftlichen Tendenz der Bühnen verknüpften Übelstände unverhüllter hervor. Solange die Theater nicht von der Konkurrenz getrieben wurden, konnte, wo irgend nur ein grundsätzlicher Wille herrschte, eine gewisse dramaturgische Diätetik dem Publikum und dem Kunstpersonal gegenüber beobachtet werden. Man konnte durch ein abwechselungsreiches Repertoire dafür sorgen, daß Geschmack und Kunstübung stets eine Ausgleichung erfuhren, daß der schnelle Fluß der flüchtigen Tageserscheinungen immer wieder durch die Darbietung gediegenerer Werke unterbrochen wurde, daß die Bühnen neben dem Kundenkreis für neue Sensationen sich auch einen solchen für das bleibend Wertvolle, — in literarischer Würdigung und in der echter Schauspielkunst — erhielten: ein Stammpublikum, das auch wirtschaftlich einen mehr oder weniger großen Teil der Erträgnisse garantierte, wofür die verschiedenen Formen von Abonnements sich darboten. Der Wechsel der Aufgaben hielt ferner die reiferen Talente in regem Wetteifer und ermöglichte jungen emporzukommen, worauf jede gewissenhafte Bühnenleitung bedacht sein muß.

Alle diese Gesichtspunkte eines an besseren Theatern doch wenigstens angestrebten dramaturgischen Prinzips mußten nur allzuhäufig den durch den Wettbetrieb geschaffenen Notwendigkeiten geopfert werden. In den Großstädten, wo mehrere Bühnen bestanden, deren jede nach dem gleichen Genre greifen konnte, gab es bald nur noch einen einzigen leitenden Gedanken: die Jagd nach dem Zugstück für die Saison, nach dem „Schlager". Und

das Restchen Bewegungsfreiheit, das den Theaterleitern noch übrig blieb, engte ihnen das von raffinierten Agenten wahrgenommene Zunftinteresse der Modeautoren noch vollends ein. Die Regelung einheitlicher Tantiemenbezüge erwies sich als ganz illusorisch; einmal aus dem früher schon dargelegten Grunde, daß eine große Anzahl der Theater dem Kartell fern blieb, dann aber, weil der Spekulationsgeist der Agenten andere Mittel zur Preistreiberei fand, wie beispielsweise die Einreichungs- oder richtiger Überlassungshonorare, deren Höhe, wo mehrere Bewerber um das Objekt in Frage kamen, je nach der Konjunktur willkürlich hinaufgeschraubt wurde. Oder der Bühnenleiter sah sich gezwungen, um ein glückliches Stück erwerben zu können, zugleich eine ganze Serie verunglückter, wertloser desselben Verfassers, natürlich mit Aufführungs- und Honorierungsverpflichtung, in den Kauf zu nehmen. Ein anderer der französischen Bühne entliehener Zwang war die Verpflichtung, ein Stück so lange ununterbrochen auf dem Spielplan zu halten, als eine gewisse Höhe der Einnahmen durch dasselbe erreicht blieb. Nur das ganz besondere Prestige einzelner vornehmer Bühnen erlaubte einen Widerstand gegen alle diese Schrauben einer nichtswürdigen Krämertaktik mit dem geistigen Produkt.

Allen anderen Zielen, als denen des Geldverdienens um jeden Preis, abwendig gemacht, stellten natürlich die Bühnenleiter ihre Sache auf diesen Hazardbetrieb ein. Gab es einen großen Schlag, — dem in der Regel so und so viele Nieten vorausgegangen waren — dann wurde das Stück abgepeitscht, solange die durch die hohen Aufführungsziffern geübte Reklame nur überhaupt wirkte. Die alten Schulden wurden dann bezahlt und oft Hunderttausende durch einen solchen Glücksfall gewonnen. Die gleiche Gunst konnte ja in der Tat auch dem nächsten Unternehmen zufallen; dann war vom Geschäftsstandpunkt nichts Einfacheres und Besseres zu wünschen. Nicht selten aber versagte der nächste und auch die folgenden Einsätze auf das Glücksbrett. Das Stammpublikum hatte man sich längst aus dem Hause gespielt; das Künstlerpersonal, seiner Lücken, seiner Abgetriebenheit wegen, war unfähig geworden, gediegene ältere Darstellungen, die den Reiz einer Neuheit aufgewogen hätten, zu leisten: so stellte sich bald der Bankrott ein, oder ein neuer Hazardeur trat an die Stelle des alten und fing das Spiel von vorn an.

Bis in die Mitte der achtziger Jahre war eine stete Steigerung der durch diese Verhältnisse auf alle beteiligten Faktoren gleich einwirkenden Kräftevergeudung zu konstatieren: materielles und geistiges Vermögen, Begabung und Geschmack wurden in diesem Treiben in ungeheuerlichem Maße verwüstet. Das dramatische Schaffen auf dem größten Tiefstand des Jahrhunderts, das Publikum sensationshungrig nnd ohne jeden Maßstab fester Bedürfnisse, die Künstlerschaft von einem breiten Proletariat durchsetzt, ohne Tradition, ohne Stil, ohne rechte Berufsehre und dabei als Zunft ohne ausreichende Macht, der künstlerischen und wirtschaftlichen Unsolidität des ganzen Treibens Dämme

ziehen zu können. Und dennoch sollte in der Gesamtheit der Darstellerschaft die Besinnung noch zuerst erwachen. Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger war hier das erste Korrektiv und wirkte als solches mit zunehmender Macht weiter, sofern eben in einer von so vielen offenkundigen und anonymen Mächten geschobenen Entwicklung der Verband eines Bruchteils der Arbeitnehmer überhaupt wirken kann. Von genanntem Zeitpunkt ab läßt sich eine gewisse Klärung und Konsolidierung der Verhältnisse beobachten. Die Gründerei am Theater ging etwas besonnener vor sich, die vorhandenen Bühnen beschränkten ihren hazardierenden Betrieb, indem sie gewisse Genres als Spezialitäten zu gewinnen und mit gründlicherer Gediegenheit zu behandeln strebten. Durch eine Reihe von künstlerischen Eindrücken, die sogleich zu betrachten sein werden, differenzierte sich der allgemeine Geschmack und dadurch die Kauflust des Publikums. Vor allem aber trat das wirtschaftliche Leben aus der Phase der wilden Spekulation in die der geregelteren Entwicklung aller Gewerbsverhältnisse. Der ganz und gar chaotische Charakter der Gesellschaft zeigte Ansätze zu festen Gliederungen. Die stetige Progression des Volkswohlstands kam besonders den Theatern der Provinzstädte zugute, die mit den rasch zunehmenden Einwohnerzahlen an wirtschaftlicher Sicherheit gewannen und dadurch oft auch an künstlerischer Bedeutung. Zuweilen aber wurde ihnen auch die Großmannssucht gefährlich: Städtchen, die früher mit einer Wandertruppe zufrieden gewesen waren, wollten nun, wie die Hauptstädte, eine Große Oper haben, so daß infolge der unangemessenen Ansprüche das künstlerische Niveau der Darbietungen durchschnittlich doch ein niedriges bleiben und die wirtschaftliche Solidität wieder mehr als gefährdet werden mußte.

Hier an den Provinztheatern bürgerte sich in solchen Notständen der früher schon erwähnte Unfug des Losschlagens der dramatischen Ware zu herabgesetzten Preisen ein. Von Opern und Schauspielen gab es die Werke der klassischen und der älteren Meister an drei, vier, fünf Wochenabenden zu halben Preisen und nebenbei zur Abfütterung der Abonnenten, die deshalb bald auszubleiben pflegten. Das Geschäft konzentrierte sich auf die Premierenabende und die Sonntagsvorstellungen. In den Großstädten, wo sich durch die Verteilung der dramatischen Jahresernte auf ein Dutzend Bühnen und mehr der Vorrat an zugkräftigen Neuheiten bald erschöpft zeigte, bildete sich eine andere Art der Ausverkaufspraxis heraus, wenn die für die Spielzeit verfügbaren Werke keine hinreichende Zugkraft bewährten. Vor aller Öffentlichkeit die Preise herabzusetzen, würde diese Theater mit einem Schlage aus der Reihe der von der guten Gesellschaft protegierten Vergnügungsanstalten streichen heißen; daher half und hilft man sich denn dadurch, daß die Eintrittskarten um die Hälfte oder Dreiviertel vom Kassenpreis in allen möglichen Vereinen verhökert werden. In schlechten Geschäftläuften können in Berliner und Wiener Theatern Skatklubs und Kegelvereine die Kunstbedürfnisse ihrer Mitglieder oft zu erstaunlich

niedrigen Preisen befriedigen. Die Hauptsache für die Direktionen ist, daß die Häuser gefüllt erscheinen.

So ist denn der auf die öffentliche Meinung und damit auf das Urteil und den Geschmack der im ganzen Reiche nach den Metropolen schielenden Theaterstädte durch die hohen Aufführungsziffern geübte Reklamedruck nicht selten ein zwar unfreiwilliger aber doch ungeheuerlicher Betrug. Sehr oft ist es gar nicht der Wert oder die Zugkraft der Stücke, die zu den hundert Aufführungen verhelfen, sondern einzig der Mangel an anderen interessierenden Werken, von denen zwar in jeder Woche eins ausprobiert wird, aber wieder verworfen werden muß, weil die Sensation ausbleibt. So wird natürlich unterdessen faute de mieux das Saisonstück bei halben, nach oben angegebener Methode künstlich gefüllten Häusern fortgespielt. Und nicht selten hilft die dadurch auf das Publikum ausgeübte Vortäuschung in der Tat so weit, daß die Einnahmen eines bereits versagenden Stückes sich wieder heben. Dabei kommt in Betracht, daß namentlich die Berliner Theater fast ganz von dem Fremdenpublikum leben, das täglich neu zu vielen Tausenden die Stadt durchflutet.

Aus diesen Zuständen, mit all ihrer, von fern her nicht richtig zu schätzenden Unwahrhaftigkeit, hat sich jedoch tatsächlich die beinahe absolute Abhängigkeit der gesamten Theaterkultur im Reich von der Berlins herausgebildet. Fast alle Theater — und selbst die großen städtischen und Hofbühnen — haben längst auf eine eigene dramaturgische Initiative verzichtet. Die Statistik der Aufführungsziffern der Berliner und der Wiener Theater ersetzt den dramaturgischen Verstand der Leitungen, bestimmt die Spekulation und prägt die Tagesurteile über die zeitgenössische Dichtung.

* * *

Bevor noch der herben Kritik Wagners an unsern öffentlichen Kunstzuständen die in Bayreuth verkörperte Tat gefolgt war, hatte eine andere Theaterreform auf breitere Massen der Kunstgenießenden eingewirkt und auch auf die Schauspielkunst und den Theaterbetrieb eine unverkennbar starke Anregung geübt: das Meininger Hoftheater und seine Gastspiele.

Bei der großen Wirkung der Meininger kam in erster Linie das szenische Bild in seinem reichen Aufwand als neues Moment zur Geltung. Man muß sich vergegenwärtigen, daß im Gegensatz zur Großen Oper, zur Operette und zu den ins Fabelhafte gesteigerten Künsten des Zirkus und der Variétés, das rezitierende Drama auf allen deutschen Bühnen in jener Phantasiearmut geblieben war, die Laubes Stil fast zum Gesetz gemacht hatte. Nun hatte sich jedoch seit der Mitte des Jahrhunderts in den bildenden Künsten jene Wendung zum historischen Stil vollzogen, der in der Malerei, durch Delaroche und die Belgier Bièfve und Gallait zu uns gebracht, in der Piloty-Schule ihren breiten Ausdruck fand. Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung kam nun auch auf anderen

Gebieten ein Bedürfnis nach prunkvoller Repräsentation des Daseins zu Geltung. Durch die Reichsbegründung hatten diese Neigungen neue Nahrung empfangen: die Äußerungen des Lebens sollten sich in monumentalen Formen an die Schöpfungen geschichtlicher Glanzperioden anschließen. Dabei wollte man seine eigene nationale Marke haben, für die sich, da die Gothik von England in Beschlag gelegt erschien und in Frankreich das Barock als nationaler Stil gelten konnte, eben die italienische Hochrenaissance, der Prunkstil einer reichst entfalteten Lebenskunst als Muster darbot. Es traf gut zusammen, daß die letzte Periode heimischer Kultur bürgerlichen Charakters, die der Städteblüte, an den nämlichen Stil geknüpft gewesen war und ihn zur besonderen Eigenart der deutschen Renaissance entwickelt hatte. Die Antike in der preußischen und bayrischen Übersetzung des Berliner und Münchner Epigonen-Klassizismus war mißliebig und langweilig geworden; die Gothik erinnerte übel an allerhand Katzenjammer, der der romantischen Bewegung gefolgt war: das neue Reich aber sollte sich doch in Kraft, Gesundheit und Herrlichkeit zeigen.

Von Kaiser Franz Joseph nach Wien berufen, richtete, 1869, Makart dort seine bald weltberühmte Werkstatt ein und schuf seine in Renaissance-Räuschen schwelgenden dekorativen Gemälde, darunter, 1873, die Katharina Cornaro für die Berliner Nationalgalerie, dann den Einzug Karls V. in Antwerpen, die einen ungemein bestimmenden Einfluß auf den Geschmack jener Tage übten. Von Makart in Wien und von Piloty in München, wo auch das Kunstgewerbe nach Renaissancemuster einen bedeutenden Aufschwung nahm, entzündete sich die Stilbewegung, von der man eine Nürnberger und Augsburger Blüte des Bürgerhauses bei uns wieder erwartete.

Nach dem Abklingen des als Nachwirkung aus dem Empire dereinst entwickelten bürgerlichen Stils, den wir heute Biedermayer- oder Alt-Wiener-Stil nennen, der ganz im Einklang war auch mit dem Charakter der bürgerlich-romantischen Schauspielkunst, hatte, von 1850 bis 1870 etwa, im deutschen Haus und auf der Bühne eigentlich absolute Kunstlosigkeit geherrscht. Mit dem Bedürfnis nach ästhetischen Formen war allmählich aber auch alles Zutrauen erloschen, irgendwie aus eigener Kraft etwas Neues zu versuchen. Darum war man resigniert und bescheiden genug, sich nun gar keine größere Herrlichkeit denken zu können, als wenn es gelänge, solch eine Makartische Formen- und Farbenfreudigkeit zum allgemeinen Milieu des neuen Lebens zu machen. Deutschland hatte seine Wiedergeburt gefeiert, so war es in der Ordnung, daß ein Geist der Renaissance die Brust des jungen Geschlechts schwellte: in einer altdeutschen Weinstube, mit geschnitztem Eichenbüfett, an Kugelbein-Tischen, vor dem mit getriebenen Schüsseln und Majolika-Krügen besetzten Getäfel, unter Lichterweibchen und hinter Butzenscheibenfenstern kam es damals dem deutschen Mann erst ganz zu Gemüte, was ihm der große Krieg an Entfaltungsmöglichkeiten eingebracht hatte.

Doch auch von anderen Gebieten empfing die Neigung für historische Muster Nahrung. Durch den immer weiter und reger gewordenen Weltverkehr waren die kulturgeschichtlichen und ethnographischen Sammlungen in allen europäischen Ländern außerordentlich bereichert worden. Gleichschreitende Entwicklung der kunstgeschichtlichen Forschung, des Buchgewerbes und der Reproduktionstechnik hatten populärwissenschaftliche und reichillustrierte Werke von diesen Gebieten in weite Kreise des Publikums gebracht. Auf dem Bücherbord der Bürgerfamilie gesellten sich nun zu Raumers oder Schlossers Weltgeschichten die Kunstgeschichten von Lübke und Kugler, der Formenschatz von Hirth und ähnliche, gleichzeitig das Wissen und die Anschauung bereichernde Hausbücher. Dieser Art erweiterter Bildung gegenüber war die deutsche Bühne seit einigen Jahrzehnten offenbar rückständig geblieben. Nicht so in anderen Ländern. Da war England weit voraus: wie es am frühesten begonnen, die unterbrochene Pflege der angewandten Künste wieder aufzunehmen, die Innenarchitektur neu zu beleben, hatte auch seine Bühne, trotz ihrer notorischen Sterilität im eigentlichen dramatischen Sinne, am frühesten zu einer stilgemäßen Reform des szenischen Bildes sich fähig gezeigt. Charles Kean, des größeren Edmund Sohn, hatte 1850 im Princeß-Theatre eine Epoche mit Shakespeare-Vorstellungen begründet, die in höchster Pracht eine weitgehende Echtheit im geschichtlichen Stil aufwiesen. Der Kaufmann von Venedig wurde durch eine höchst malerische Wiederbelebung der alten Märchenstadt an der Adria ein vielbewundertes Schaustück. Den Gipfel solcher historisch-getreuer Bühnentechnik stellte die Aufführung von König Heinrich VIII. dar: das Bankett im York-Palast und die große Gerichtssitzung waren Bilder von blendender Üppigkeit; der Haupteffekt aber war der Krönungszug, von mehreren hundert in echte Kostüme gekleideten Personen gebildet, der sich durch eine Wandeldekoration bewegte, die London vom Westminsterpalast bis zur Kirche der Grauen Brüder in Greenwich darstellte. In ähnlicher Weise war in König Heinrich V. zwischen den vierten und fünften Akt ein Vorgang eingefügt, der den Einzug des Königs über die alte Londonbrücke, auch mit wandelnder Dekoration, darstellte. Im selben Stücke waren ferner die Szenen der Erstürmung von Harfleur und der Schlacht bei Azincourt angestaunte Wunder der Bühnentechnik und der mise en scene. Charles Kean brachte siebzehn Shakespeare-Dramen dieser Art auf die Bühne. Mit den Theaterzetteln wurden fliegende Blätter und Hefte verteilt, die zu Drama und Ausstattung kulturgeschichtliche Erläuterungen gaben, die Forscher nannten und biographierten, die die Vorlagen ausgewählt, die Maler, die die Dekorationen und Kostüme entworfen. Die englische Bühne ist auf dieser Bahn auch weitergeschritten; heute pflegt Irving diese Tradition und die Bühnen anderen Genres sind, wie bei den Balletts und Revuen im Empire-Theatre, in der Entfaltung kulturgeschichtlicher Echtheit nachgefolgt. In Deutschland hatte das erste Beispiel dieser Art das

Berliner Opernhaus mit dem Ballett ‚Sardanapal‘ gegeben: ein Stück assyrischer Kultur auf der Bühne, bei dem Dekorationen, Kostüme und Requisiten treu nach den Ausgrabungen von Ninive und nach sorgfältigen Studien in den Museen von Berlin und Paris hergestellt worden waren.

Herzog Georg von Meinigen hat die englischen Vorbilder jedenfalls sehr gut gekannt, als er, der eigentliche und allein verantwortliche Spielleiter der Meininger, seine bedeutsame Reform unternahm. Vorzüge und Nachteile seiner der Äußerlichkeit des Dramas zugewandten Kultur gegeneinander abgewogen, bleibt der Leistung seines Theaters eine beträchtliche Summe an Verdienst gutzuschreiben. Es sind von den Meiningern, abgesehen von dem zeitlichen Stück Bühnenkunst, das sie repräsentierten, nachhaltige Anregungen gegeben worden, die die moderne Regie dankbar zu weiteren Fortschritten verarbeitet hat, die weder Einsicht noch Geschmack würden wieder entbehren wollen. Vor allem hat schon die blendende Wirkung der Meininger Vorstellungen im Geschmack des breiten Publikums einen sehr wesentlichen Wandel in der Einschätzung der klassischen Dramen hervorgerufen. Hier kam, wenn auch nicht zum ersten Male, aber durch die Wandergastspiele nun Hunderttausenden vermittelt, das poetische Drama als ein sinnfälliger Organismus, voll Wärme, Licht und Farbe zur Erscheinung, wovon bei der auf den deutschen Bühnen üblichen nüchternen rhetorischen Behandlung, zum Schaden auch der geistigen Bedeutung dieser Schätze, stets abgesehen worden war. In Wien unter Dingelstedt, in München und auch in Berlin war zwar häufig einzelnen Klassikern ein würdigeres, geschmackvolleres Kleid angetan worden, in der Gesamtheit der deutschen Theaterpraxis aber war mit der Aufführung der Klassiker der Begriff der Langenweile verknüpft, einer sehr anständigen zwar, unter Umständen sogar zum guten Ton gehörenden, aber eben doch der Langenweile. Man atmete in solchen Vorstellungen eine Luft wie in den Erdgeschossen der Museen, wo die Gipsabgüsse der Antike und der Renaissance in Mustersammlungen aufgestellt sind: es gehört zur Bildung, daß man von Zeit zu Zeit durchwandelt, aber man ist froh, wenn man das liebe Sonnenlicht wieder begrüßt. Der Pfälzer, dieser seit der Schiller-Dalberg-Epoche eifrigste Theaterenthusiast, hat für die ganze Gattung von Dramen nach antiken Stoffen, ob sie von Shakespeare, Goethe oder Sophokles herrühren, die bezeichnende Benennung „Säulestück'“. Das sind Stücke, worin als Schauplatz die Säulenhalle vorherrscht, bei deren Anblick der brave Theatergänger sich eines gelinden Schauers, wie vor einem unvermeidlichen Schicksal, nicht erwehren kann. Daß es gerade ein solches Säulenstück war, ‚Julius Cäsar‘, das in der Behandlung der Meiniger zuerst und überall Wogen der hellen Begeisterung erregte, mag den Unterschied der sonst und nun hier erreichten Eindrücke kennzeichnen. Aber dieser Eindruck ging nicht allein von den blendenden, durch Dekorationen und Kostüme bewirkten Bühnenbildern aus, sondern in höherem

Maße noch von der Geschicklichkeit, mit der diese Regiekunst das dramatische Interesse über jene Untiefen und an den Klippen vorbeizuführen verstand, wo sonst entweder jede Illusion vermißt wurde, oder eine nichtgewollte mit unfreiwilliger, parodistischer Wirkung eintrat. Es gab nur ganz wenige deutsche Bühnen, wo größere und bewegte Volksszenen, solche höfischen oder ritterlichen Zeremoniells, wo namentlich Schlachtenbilder nicht in grotesker, travestierender Lächerlichkeit umgekommen wären. Der vor der Bahre Cäsars auf dem Forum ausbrechende Volksaufstand, der Rom und die Welt in Brand stecken soll, war, von den zwei Dutzend aus allen Opern und Operetten jedem Theaterbesucher wohlbekannten, müden Chorherren und Chordamen, unter Mitwirkung einer halben Kompagnie der in der Stadt garnisonierenden Musketiere, die allesamt in geradezu monströse Kostüme gesteckt waren, dargestellt, schlechterdings fast immer als lächerliche Farce erschienen. Es gab keine Vorstellung von Egmont, wo die Wache Albas, wenn sie ehernen Schritts die Straßen Brüssels durchschreitet, daß die Bürger scheu sich in den Häusern verkriechen, im Publikum nicht eine sehr vergnügte Stimmung ausgelöst hätte. Allen solchen Szenen wurde bei den Meiningern ein außerordentliches Maß von Sorgfalt zugewendet, so daß sie fast stets die Illusion erfüllten und nie störten. Statt der in der Routine abgetriebenen Choristen verwendete die Regie junge und ältere, mit besonderer Rücksicht auf plastische Darstellungsfähigkeit und körperliche Beredsamkeit ausgesuchte Schauspieler, die zu ihren Aufgaben, auch wenn sie nur aus Statisterie bestanden, streng erzogen waren. Man merkte, daß jeder einen Charakter darzustellen sich bestrebte. Dadurch wurde es erreicht, daß der Chor individualisiert erschien. Die zur Ausfüllung größerer Massen dienenden Hilfskräfte wurden wenigstens sorgfältig gekleidet und maskiert und empfingen, zu kleineren Gruppen verteilt, je einen sie dirigierenden Schauspieler als Choregen.

Aber auch der Stil des Dialogs und der Ensembleszene war durchaus auf größere Lebendigkeit gestellt, und zwar wesentlich durch die Betonung und Herausarbeitung des passiven Spiels, dieses so einfachen, selbstverständlichen und doch auf der deutschen Bühne von jeher so gröblich vernachlässigten Faktors. Diesen immer fühlbaren Mangel unserer Schauspielkunst haben in früher Stunde beide Richtungen: der Naturalismus und noch mehr die Goethe-Schule gefördert. Bei allen älteren Schauspielern mochte man auf zehn gute Sprecher und Charakteristiker oder leidenschaftsfähige Temperamente kaum einen antreffen, der „zuzuhören" verstand und die Fähigkeit besaß, einen ununterbrochenen Reflex der sich abwickelnden dramatischen Handlung in diskreter Deutlichkeit, ohne Automatenbewegungen, sichtbar werden zu lassen. Der Vorwurf, daß in den Massen- und Ensembleszenen der Meininger dieses stumme Spiel nicht selten störende Spuren der Dressur aufgewiesen habe, ist freilich nicht ganz abzuweisen. Da hierin der deutsche Schauspieler, aus Gründen

seiner Rassenbeanlagung, noch mehr aber aus Mangel jeglicher Erziehung sich besonders schwerfällig zeigt, mochte die redlichste Anstrengung oft doch jene freie Natürlichkeit nicht erreichen, die alles Künstliche wieder verwischt. Was bei Romanen und Slaven aus dem Blute fließt, mußte beim deutschen Schauspieler durch Disziplin ersetzt werden. Diese konsequent entwickelte Disziplin haben die Meininger zuerst auf das klassische Drama angewandt und seitdem kann man sie auf fast allen unseren Bühnen als eine erfreuliche Nachwirkung begrüßen, wenn auch noch selten die Dressur in Geist umgesetzt erscheint.

Ungeachtet einiger fast grober Verstöße gegen den Geist der Dichtung — hier sei nur an die Streichung der ersten Szene vom fünften Akt des Fiesko erinnert, die für die tragische Peripetie Lavagnas ganz unentbehrlich ist — bewiesen die Meininger auch dramaturgisch eine rühmliche Sorgfalt. Das fällt um so mehr ins Gewicht, als ihr Vorbild, die englische Bühne, hierin stets sträflich verfuhr: die erwähnten Shakespeare-Vorstellungen wurden dort in grausamer Weise beschnitten und die Bruchstücke oft sinnlos zusammengeleimt. Die Meininger überraschten damit, zu zeigen, daß ein guter Teil des dramaturgischen Bemühens des Jahrhunderts, das sich auf Verbesserung formlos scheinender Originale richtete, ganz überflüssige Arbeit gewesen war, — daß die hypertrophische Fülle gar vieler dichterischer Gebilde lediglich durch eine sorgsame bühnentechnische und schauspielerische Behandlung zur klaren und erfreulichen Wirkung zu bringen ist. So boten sie namentlich Kleists Hermannsschlacht und Das Käthchen von Heilbronn, von Shakespeare das Wintermärchen und eine Reihe von Lustspielen in vollem Text- und Bilderumfang. Seitdem sind Rotstift, Scheere und Kleistertopf, diese unentbehrlichen Requisiten früherer Dramaturgie, ziemlich in Verruf gekommen.

Ihrer reicheren Ausgestaltung und Belebung der Szene mischten sich jedoch auch gleich einige Entartungen bei. Als die geringere — oder richtiger, als die durch die Bildung der Zeit entschuldigte — mag all das Nebensächliche und Überflüssige gelten, das aus dem Theater eine Art kulturhistorisches Panorama machte und ein fanatisches Interesse für Äußerlichkeiten, für Tapezierer- und Schneiderkünste an Stelle der gesammelten geistigen Anteilnahme an der Dichtung rückte. Schlimmer war, daß dieser Trieb nach Prunk und Massenentfaltung, nach lebendigem Realismus des Bühnenbildes nur gar zu häufig ein Gesetz über den Haufen rannte, das sich als das einfachste aber wichtigste der dramatischen Kunst darstellt: daß es im Drama nämlich kein Nebeneinander, sondern immer nur ein Aufeinander geben darf. Da merkte man bei den Meiningern, daß eine malerische Phantasie das erste Wort sprach und nicht eine dramaturgische. Im gemalten Bild können verschiedene Vorgänge gut nebeneinander stehen; der Beschauer hat Zeit, von einem zum anderen zu schweifen und aus den Eindrücken der Details sich alsobald wieder die verbindende Einheit zu rekonstruieren. Anders im

Bilde der Bühne, das in seiner Gesamtheit in fortwährender Bewegung ist. Hier muß stets die Partie des Bildes, die in der zeitlichen Folge gerade als dramatischer Dynamismus wirken soll, stets so weit vorbetont sein, daß alle anderen Partien im zweiten Plan in eine relative Bewegungslosigkeit rücken, gewissermaßen in den Schatten zu stehen kommen, wobei eben Schatten und Licht im Bühnenbild fortwährend wechseln. Nur so geht die Phantasie sicher in der Führung des Dichters. Das versahen die Meininger gründlich und grundsätzlich. Nach der Generalregel: „immer lebendig, immer lebendig!“ wurden die Nebenvorgänge oft durch Lärm und Bewegung so aufdringlich, daß nur allzuhäufig die Haupthandlung überhört und übersehen — oder eben gar nicht gehört wurde. Im Kaufmann von Venedig war in der wichtigen Szene vor Shylocks Haus, wo des Juden Abschied von Jessika, seine ahnende Fürsorge zu so fesselndem Ausdruck kommt, durch den inszenierten Karneval, mit Maskenzügen, Musik, Trommeln, Klappern, Pfeifen, durch die auf dem Wasser des Kanals sich schiebenden Bote ein solches Tohuwabohu von Nebenvorgängen, daß der Text der Dichtung rettungslos ertrank. Im Buch kann der Leser zurückblättern, auf dem Bild zurückblicken; auf der Szene ist nichts zurückzurufen: was einmal überhört worden ist, darum ist der Dichter wie der Zuschauer betrogen.

In sechsunddreißig Städten haben die Meininger, von 1874 bis 1890, einundachtzig Gastspiele mit gesamt 2591 Vorstellungen gegeben. Die höchsten Aufführungsziffern erreichten Julius Cäsar (330), Ein Wintermärchen (233) und Wilhelm Tell (223). Von ihren Schauspielern sind viele nachmals an andere, größere Bühnen übergegangen, wie Joseph Nesper, Wilhelm Hellmuth-Bräm, Amanda Lindner und Emil Drach ans Berliner Schauspielhaus, Arthur Kraußneck ans Deutsche Theater und nachmals auch an die königliche Bühne; Gustav Kober ans Berliner Lessing-Theater, Alexander Barthel nach Frankfurt am Main, Karl Weiser ans Hoftheater in Weimar. Unter den Frauen traten hervor: Marie Moser-Sperner, Marie Berg, Adele Pauli, Anna Haverland, Hedwig Dohm. Ludwig Barnay war dem Ensemble zeitweise attachiert und Joseph Kainz entwickelte sich dort; vom Hausstamm des Meininger Hoftheaters traten Joseph Weilenbeck hervor und Leopold Teller. Der tüchtige Major domus des gefürsteten Regisseurs, der die Theaterfeldzüge leitete, war Ludwig Chronegk.

Eigentliche Neuerungen im Dekorationswesen brachten die Meininger nicht; nur die Anwendung der sonst dem Salonstück und der Oper vorbehaltenen sorgfältigeren Intimität des Milieus auch im klassischen Drama war der dankenswerte Fortschritt. Die Anwendung plastisch hergestellter Dekorationsstücke, wie Säulen, Portale, Türen, bewirkte eine größere Illusion und schaltete konventionelle Lächerlichkeiten, die gerade in der Darstellungsweise klassischer Dramen immer gedankenlos beibehalten worden waren, aus. Man war

erstaunt, auch Wallenstein und Thekla, wie andere Sterbliche, eine verschlossene Tür mittelst der Klinke öffnen und wieder schließen zu sehen; sonst war die zweiflügelige Leinwandtür der alten Dekoration stets auf eine Handbewegung schon aufgesprungen und hatte sich ohne sichtbare Hilfe der Kommenden oder Gehenden wieder zugetan. Das geschlossene Zimmer wurde grundsätzlich hier auch im historischen Stück angewendet, die Kulissen ausgeschaltet und durch Bögen ersetzt. Alles das war ja nicht neu zu erfinden: geschlossene Zimmer, also solche mit winkelig zusammenstoßenden flachen Wänden, hat sogar schon — wenigstens in besonderen Fällen — Schröder in Hamburg verwendet. Küstner und Quaglio führten sie, von einer Studienreise aus Paris kommend, 1839, in München ein. Aus Frankreich war ferner die wichtigste Ergänzung der geschlossenen Dekoration: der aufliegende, bedeckende Plafond, an Stelle der Sufitten, schon frühzeitig eingeführt worden; ebenso die dioramaartige Dekoration der freien Gegenden, worin man freistehende Praktikabels zur Erreichung natürlicherer Luftperspektive anwendete. In den Opern ‚Guido und Ginevra‘ und ‚Katharina Cornaro‘ in München und Berlin wurden in den vierziger Jahren alle diese Neuerungen gezeigt.

Ein wesentlicher Fortschritt im Bühnenbild wurde durch die modernen Beleuchtungsarten erzielt. Das Leuchtgas schon hatte früher unmögliche oder doch ungemein umständlich anzubringende Verbesserungen erlaubt; das elektrische Licht brachte nun weitere Fortschritte. Zu den geschicktesten Bühnenmaschinisten, die es verstanden, die Errungenschaften der Technik der Szene nutzbar zu machen, gehörte der Mannheimer Heinrich Mühldorfer, der selbst für die Große Oper in Paris eine reiche Tätigkeit entfaltete; dann die Darmstädter Techniker-Familie der Brandts und Karl Lautenschläger in München. Durchgreifende Änderungen des Hauptmechanismus der Schaubühne ließen jedoch auffällig lange auf sich warten. Hier ist eigentlich nur das in den achtziger Jahren zuerst in Pest erprobte Asphaleia-System zu nennen. Seine wesentlichen Eigentümlichkeiten besitzt es in der Anordnung, daß größere Flächen des Bühnenpodiums vermittelst hydraulischer Vorrichtungen ebenso versenkt wie emporgehoben werden können, so daß der umständliche Gerüstbau entbehrlich wird. Hierbei schwebt das Ziel vor, das ganze Dekorationsensemble, eines geschlossenen Zimmers beispielsweise, samt Mobiliar und sonstigem Zubehör, in die Tiefe versenken zu können, während in kürzester Frist das auf einem anderen Teil des Bühnenpodiums aufgebaute szenische Bild auf den freigewordenen Raum vorgeschoben werden kann. Das Schnürbodensystem wird dabei nur in geringstem Maße für Sufitten und Plafonds in Anspruch genommen; alle freistehenden Dekorationsstücke, wie Bäume, Büsche, Felsen, Häuser, werden als freistehende, in Vertiefungen des Bühnenbodens laufende Praktikabels ins Bild gestellt. Als Hintergrund aber landschaftlicher Bilder und auf solche freie Ausblicke lassender Innenarchitektur dient der „Ewige Prospekt“:

eine in verschiedenen Stimmungen bemalte, rollbare Luftleinewand, die sich nach oben und nach den Seiten hin so weit ausdehnt, daß sie durch jede aus dem Zuschauerraum mögliche Sehlinie noch geschnitten wird. Die Verschiebbarkeit dieses Prospekts nach verschiedenen Richtungen hin ermöglicht den Wechsel zu verschiedenen atmosphärischen Wirkungen; und die Trennung von Mittelgrund und Hintergrund wiederum eine solche Verteilung der Beleuchtungsvorrichtungen, daß eine annähernd richtige Luftperspektive im Bild der Bühne erreicht werden kann. Das Asphaleia-System ist im Stadttheater in Halle und dann, mit wesentlichen Variationen, am neuen Wiener Burgtheater in Anwendung gebracht worden. Einen Hauptvorteil, den es versprach, hat es indessen nicht erfüllt: sein Betrieb stellt sich, was Material und Arbeitskraft betrifft, nicht wohlfeiler; auch mehrt es die Möglichkeiten von Unfällen.

Mit vollem Recht steht bei diesen Versuchen der Technik der leitende Gedanke voran: den Wechsel der Bühnenbilder möglichst rasch vollziehen zu können, so daß bei Stücken mit zahlreichem Szenenwechsel die Pausen, die für jedes Drama eine fast tödliche Gefahr sind, auf das Mindestmaß beschränkt werden können. Dadurch wird besonders auch die Integrität des dichterischen Originals ermöglicht und das immer gewaltsame Zusammenlegen von Szenen, die Unterdrückung anderer, entbehrlich scheinender vermieden. Und endlich winkt hierbei der Vorteil, künstlerisch vollendete Bühnenbilder schaffen zu können, wo man sich sonst mit möglichster Sparsamkeit behelfen mußte.

Diese Förderungen zu erzielen, hat man auch auf andere Weise, unter Verzicht auf eine grundzügige Änderung des Bühnenapparats, zu erreichen versucht. Hier sind die Vorstellungen der Faust-Tragödie auf der Weimarischen Bühne anzuführen, die Otto Devrient inszenierte. Er griff bei seiner Reform auf das alte Mysterientheater zurück. Wie das Vorspiel im Himmel eng an die alte Szenerie sich anlehnte: unten den Höllenrachen, im Mittelgrund die Erde und in der oberen Region den Himmel darstellte, waren auf dieses, durch einen mit Treppen verbundenen Gerüstbau stabilisierte Grundschema der Architektur alle anderen Schauplätze übertragen. In den Garten der Frau Marthe ragte seitwärts das Haus Grethchens, deren Zimmer durch das Herabfallen der Wand für die betreffende Szene sichtbar wurde, so daß die Vorgänge dort und die im Garten unmittelbar aneinander schlossen. Die Straße vor Grethchens Haus zeigte auf der Mittelbühne, breit hereinspringend, das Domportal, unten im Mittelgrund den Brunnen, links zu ebener Erde das Muttergottesbild; so konnten auch hier die durch diese Ortsangaben bezeichneten Szenen in ein Bild gefaßt werden. Ebenso waren in der romantischen und in der klassischen Walpurgisnacht die vielen verstreuten Schauplätze zu einem Gesamtbild vereinigt, dessen einzelne Teile nach Bedarf dann hinter Wolkenhüllen die benötigte Veränderung erfuhren. Eduard

Lassen hatte zu diesem „Mysterium in zwei Tagewerken“ eine Musik geschaffen, die gewissermaßen die zeitlichen Zwischenräume durch ein ideales Kunstmittel symbolisierte. Für die Bewältigung der Gesamtdichtung in einer anschaulichen Darstellung, bei der durch den ununterbrochenen Fluß des Geschehens eine äußerst vorteilhafte Konzentration geschaffen war, zeigte sich Devrients Tat als eine durchaus glückliche. Aber unvermeidlich wurden doch oft wichtige Bilder der Dichtung, die unsere Phantasie in isolierter Selbständigkeit auszumalen sich längst gewöhnt hat, wie in eine Spielschachtel zusammengedrückt und erhielten dadurch etwas beklemmend Kleinliches. Namentlich die Apotheose des zweiten Teils wurde hier wirklich zum „Puppenhimmel“. Immerhin ist es ganz zweifellos, daß sich an diesem Experiment und seiner starken Wirkung, die sich auch am Berliner Viktoria-Theater und in mehreren anderen Großstädten bewährte, ein in die Breite wachsendes Verständnis für unsere größte Dichtung entzündete. Devrients Verdienst ist rühmend zu verzeichnen, wenn auch am Einzelnen der dramaturgischen Zutaten und Abstriche viel zu tadeln blieb. Die Aufführung der Faustdichtung in ihrer Gesamtheit wurde durch diesen Vorgang für ein Jahrzehnt etwa zur Ehrensache aller größeren deutschen Theater. In Wien brachte Wilbrandt den nach Dingelstedts Entwurf auf drei Abende verteilten Faust; in Hannover gab Hermann Müller die Bearbeitung Devrients auf vier Abende eingeteilt. An anderen Orten erfand der Ehrgeiz der Regisseure wieder andere Gruppierungen und namentlich variierte Arrangements der klassischen Walpurgisnacht, wobei aber fast überall die Musik Lassens verwendet wurde. Die wohl unzulänglichste Faustbearbeitung brachte das Deutsche Theater in Berlin in der Redaktion von L'Arronge.

An früherer Stelle ist schon einer anderen, in diese Jahre fallenden szenischen Reform, Erwähnung getan und deren historische Bedeutsamkeit dargelegt worden: die Shakespeare-Bühne des Münchner Hoftheaters. Karl von Perfall, der Intendant der Bühne, Jocza Savits, der Regisseur, und Karl Lautenschläger waren deren Schöpfer. Hierbei wurden Ideen und Erfahrungen früherer Dramaturgen berücksichtigt und weitergebildet. So die Immermanns, der für ‚Was Ihr wollt‘ eine Bühne konstruiert hatte, die das Haus, in seinem Innern sichtbar, und die verschiedenen um dasselbe herumliegenden Schauplätze in einen einzigen vereinte. Ferner Tiecks Sommernachtstraum-Bühne und dessen Szene für die antiken Tragödien, wie auch ein Tieckischer Entwurf für eine Shakespeare-Bühne, auf der ‚König Heinrich V.‘ aufgeführt werden sollte. Man verteilte in München die Handlung derart, daß neutralere, vom Milieu unabhängige Szenen auf der „Vorbühne“ sich abspielten, die in einem festen architektonischen Rahmen keine eigentlichen Dekorationen aufwies; die Hauptszenen spielten dann auf der „Mittelbühne“, die ein dem Ort entsprechendes, etwas stilisiert gehaltenes

Bild darstellte. So wurde es ermöglicht, den Text und die Folge der Szenen unverändert zu lassen; es gab keine Unterbrechung, als daß der die Mittelbühne verhüllende Vorhang sich eben öffnete und schloß. Später wandte man auch für die Vorbühne einen den Ort darstellenden und die Mittelbühne verhüllenden Prospekt an und Wandeldekorationen auf der Mittelbühne. Eine Reihe von Shakespeare-Dramen, mehrere moderne Dichtungen und, als die vielleicht wertvollste Errungenschaft, Götz von Berlichingen, in einer Mischung der Texte von 1773 bis 1804, gingen über diese Szene. Der Anwendung des ähnlichen Schemas im Wormser Spielhaus wurde im vorigen Kapitel gedacht.

Doch auch der Münchner Schauspielbühne hing ein archaistisch-symbolisches Element an, das den Illusionshunger der modernen Seele nicht sättigte. Das Problem, wie sich schnellste Verwandlungfähigkeit mit realistischer Bildwirkung vereinigen lasse, blieb einer späteren Erfindung Karl Lautenschlägers zu lösen vorbehalten. Das ist die Drehbühne, die von Ernst von Possart zuerst für seine Musteraufführungen von Mozart-Opern im Münchner Residenztheater mit zweifellos glücklichstem Gelingen angewendet wurde. Das Bühnenpodium ist mit einer mächtigen Scheibe bedeckt, die sich im Zentrum um ihre Achse dreht. Auf einzelnen Segmenten dieser Scheibe wird die Dekoration in ihren festen Teilen — Zimmer mit Möbeln oder Garten mit Büschen, Rampen usw. — aufgebaut. Bei der Verwandlung rückt dieser so vorbereitete Teil des szenischen Bildes in den Rahmen der Bühne ein und vom Schnürboden herab erfolgt die Ergänzung durch Bögen, Sufitten oder Plafond, wie auch der Wechsel des Hintergrunds. Während dieses sich rasch vollziehenden Vorgangs wird die Bühne verdunkelt. Da immer andere Segmente der Scheibe hinter der Szene liegen, können auf diesen die nächsten Bilder in aller Muße vorbereitet werden. Diese Einrichtung scheint, an ihren Wirkungen gemessen, den modernen Bedürfnissen und auch den verschiedenen Ansprüchen dramaturgischer Art am glücklichsten entgegenzukommen.

Die Steigerung im Theaterbetrieb und im Ausstattungswesen im besonderen führte übrigens dazu, daß auch für diese Gebiete sich Großbetriebe entfalteten: Zentralwerkstätten für Dekorationen, Requisiten und Kostüme, die nach Vorlagen künstlerischer Kräfte arbeiten und wohlfeil liefern, so daß sich auch an ärmeren Theatern das äußere Bild der Bühne im allgemeinen gegen früher wesentlich geschmackvoller und echter zeigt.

* * *

Künstlerische Ereignisse, wie das Bayreuther Festspielhaus und die Meininger, denen anderseits in der Entfaltung des öden Geschäftsgeistes das Symptom des Verfalls nur allzudeutlich gegenüberstand, brachten gegen Ende der siebziger Jahre noch einmal eine lebhafte Bewegung in Gang, die, unter-

stützt von dem regen nationalen Illusionismus, den Möglichkeiten nachsuchte, in letzter Stunde doch noch eine gründliche Reform des gesamten Bühnenwesens zu erzielen. Vor allem rief man wieder einmal vernehmlich nach dem Staat. Männer wie Karl Fiedler, Georg Köberle und ein Anonymus, der sich einen Staatsbeamten nannte, forderten, neben vielen anderen, ziemlich übereinstimmend eine wesentliche Einschränkung der Theater-Gewerbefreiheit. Statt der Polizei sollte ein Reichsministerium für theatralische Kultur durch Bestellung einer Zentral-Kommission die Oberaufsicht üben. Dezernenten der Ministerien des Kultus, des Inneren und der Finanzen, ferner der Berliner Generalintendant nebst einem aus den anderen Bühnenleitern zu wählenden Delegierten, die Direktoren der Hochschule für Musik und der zu begründenden dramatischen Hochschule, zwei Vertreter der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, zwei Dichter, von der Genossenschaft dramatischer Autoren gewählt, und endlich zwei durch den Kultusminister zu berufende Kommunalbeamte sollten diese Zentralkommission bilden. Ihr sollte die Prüfung der Konzessionsbewerber obliegen, die Überwachung der Theaterschule und der Spielpläne aller subventionierten Bühnen im Reich. Dann aber sollte die Zentral-Kommission auch dramatische Preisausschreiben veranstalten. Ohne dieses alte Hausmittel glaubte man auch jetzt noch nicht auskommen zu können, obschon es seit Lessings und Schillers Tagen nie angeschlagen hatte. Die Hauptsache war jedoch: die Reichs-Theaterschule sollte mit einem Reichs-Akademie-Theater verbunden werden: hier wären die preisgekrönten Stücke gespielt und der siegreiche Dichter vor der Nation mit dem Lorbeer geschmückt worden. Sogar eine reichsakademische Zentralstelle für Theaterkritik stand auf dem Wunschzettel dieser Schwärmer, die nichts gelernt und nichts vergessen hatten, weil sie das Buch vom deutschen Theater nie mit geschichtlichem Sinn zu lesen wußten. Andere Forderungen trafen schon die richtigere Stelle: man wollte ein Gesetz, das den Kommunen die Pflicht auferlege, für ihre Theater im Sinne gemeinnütziger Anstalten zu sorgen und ihnen vor allem verböte, aus der Verpachtung ihrer städtischen Theater ein Geschäft zu machen. Weitere Vorschläge gingen dahin, mehrere nahe beieinander gelegene Städte sollten sich wirtschaftlich zusammenschließen und Städtebund-Theater begründen, um so die Regiekosten auf mehrere Schultern zu verteilen. Hier lag und liegt ja der reifste Gedanke, dem in einer besonnenen Kritik auch Adolf L'Arronge zustimmte: Städteverbände mit zwei oder drei Schauspielensembles und einem gediegenen Ensemble für die Oper, die nötigenfalls vom Staat eine Subvention empfangen könnten, scheinen immer noch der aussichtsvollste Weg, die wirtschaftliche Anarchie zu überwinden. L'Arronge brachte auch das richtigste Korrektiv für die Gewerbefreiheit in Vorschlag: daß nicht nur die finanziellen, sondern auch die künstlerischen und die persönlichen Eigenschaften der Bewerber zu prüfen seien.

Der in der letzten Forderung berührte Punkt ist denn auch, nach zähen Kämpfen, an denen sich die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger immer hervorragend beteiligte, von der Regierung zu leidlicher Erfüllung gebracht worden. Subventionierte Städtebund-Theater erhielt namentlich der Osten Preußens, wo die deutsche Kunst helfen sollte, die Polenfrage zu lösen. Anderwärts erfolgten solche Gründungen aus kommunaler Initiative. Aber in beiden Fällen blieb der Gedanke in den Grenzen nur dürftigster Erfüllung. Das Korrektiv für die Gewerbefreiheit brachte die früher schon erwähnte Ministerialverfügung vom 5. März 1893: „vor Erteilung der Konzession den Vorstand eines der beiden Bühnenvereine, bei denen vorzugsweise eine Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse vorausgesetzt werden kann, nämlich des Deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, beide in Berlin, um Auskunft zu ersuchen". Für die Genossenschaft der Darsteller bedeutete diese Verfügung in der Tat einen nicht zu unterschätzenden moralischen Erfolg, zu anderen in den Anstellungsfragen, die früher schon berührt worden sind. Eine ihrer letzten Errungenschaften wurde für die Stellung der Frau am Theater von erfreulicher Bedeutung: der Deutsche Bühnenverein verpflichtete seine Mitglieder, ferner auch den weiblichen Angestellten der Bühne, gleich den männlichen, das historische Kostüm zu liefern.

Von einem direkten Befassen des Staats mit den wirtschaftlichen und künstlerischen Angelegenheiten des Theaters konnte jedoch nach wie vor natürlich ernstlich nie die Rede sein. Vielmehr klärten sich die Verhältnisse bald so, daß nicht Proteste, Programme und Petitionen Neubildungen hervorrufen sollten, sondern die im modernen Wirtschaftsleben zur gegenseitigen Konzentration der Kräfte sich verbindende Privatinitiative: das Gewerkschaftsprinzip auf das künstlerisch-literarische Gebiet übertragen. Man beschied sich endlich auch dem Theater gegenüber zu der Einsicht, daß sich fast keine Sache im Leben der Völker nach einem vorgefaßten Ideal der Vernunft erzieherisch gestalten läßt, sah endlich ein, daß die so durchaus kausal in das Wirtschaftssystem der modernen Zeit eingespannte Theaterfrage durch staatliche Maßnahmen nicht mehr gelöst werden könne und besann sich auf das relativ köstlichste Produkt der demokratischen Entwicklung: auf die Selbsthilfe. Konnte dadurch das Theater erstarken und seinen idealen Zielen näher kommen, so schien es, bei zäher Ausdauer, viel eher möglich und viel mehr Gedeihen versprechend, den Staat ganz und gar auszuschalten, vor allem seine hemmende Tätigkeit, seine fast immer doch nur stupide Beschäftigung mit der Kunst.

* * *

Im Eingangskapitel dieses vierten Buches ist angedeutet worden, wie der allmählich wachsende moderne Geist der Reizsamkeit eine überall bemerkbare Tendenz zum Impressionismus — wenn man das Wort aus seiner engen,

ihm in der bildenden Kunst beigelegten Bedeutung auf das weitere Gebiet ausdehnt — bewirkte, die sich unwillkürlich von der klassizistischen Form abkehren mußte. Das Mißtrauen gegen alles, was Tradition hieß, wurde Gemeinempfinden. Daß nun gerade in unserer Theaterkultur eine Tradition vorhanden gewesen wäre, die sich diesem Hang einigermaßen ehrfurchtgebietend hätte zur Wehr setzen können, wird ohne starken Illusionismus, nach allem Dargelegten, kaum zu behaupten sein. Wir sahen ja, daß niemand sich fand, das deutsche Theater als Institution zu verteidigen: die liberalen Reformatoren wollten absolute Freiheit der wirtschaftlichen und der künstlerischen Kräfte, die konservativen eine in der gewordenen Praxis unmögliche akademische Reorganisation der Schaubühne. Jedenfalls aber ersehnte man auf allen Seiten eine intensivere Entfaltung des künstlerischen Vermögens.

Die Gesamtrichtung der dramatischen und der darstellerischen Kunst sahen wir in ihrem besten Bestreben — freilich nur in diesem — immer auf das Intellektuelle, auf das Moralisch-Bedeutsame und, im günstigen Falle, auf das Ethisch-Ideelle gerichtet. Der überzeugende Ausdruck der Idee überwog alle anderen ästhetischen Forderungen. Leidenschaftliches Pathos auf der einen Seite, verständiger, in der Nachahmung der Wirklichkeit und in typischer Charakteristik sich erschöpfender Realismus auf der anderen bezeichnen das ruhmwürdigste Vermögen der Meister der Schauspielkunst. Nicht das der dramatischen Dichtung: hier war auf den Pfadfinder Kleist Hebbel gefolgt, auf diesen Ibsen, die alle drei neben dem Ethisch-Ideellen, gleichberechtigt und zur künstlerischen Gestaltung erhoben, das Physiologische der dramatischen Personen entwickelt, ja vor dem Psychopathischen nicht Halt gemacht hatten. Bei diesen Dichtern überwog, wie natürlich auch schon bei Shakespeare, das „Sein" der Gestalten deren im rhetorischen Element aufgefangene dramatisch-ethische Bedeutung. Natürlich soll damit nicht gesagt sein, daß die übrige vermögende Dichtung nicht ähnliche Bedeutung erstrebt und gradweise auch erreicht hätte. Für diese Seite des dramatischen Charakters hatte sich jedoch immer ein Mangel der Schauspielkunst, namentlich der deutschen, enthüllt; im großen und ganzen blieb es an unseren Bühnen, wie Goethe es bezeichnete, beim „Referententum". Ist schon überall und zu allen Zeiten das schauspielerische Genie, das eine volle Fähigkeit besitzt, sich bis zum Verschwinden seiner Individualität in eine fremde Gestalt zu verwandeln, eine seltene Erscheinung, so haftet dem deutschen Schauspieler doch noch ein ganz besonderer theoretischer Charakter an. Auch von jener, einem hypnotischen Entrücktsein gleichenden Vertauschung der Individualität abgesehen, hängt echte, hinreißende Schauspielkunst in nicht geringem Grade vom Sichtbarwerden der psycho-physiologischen Prozesse ab, für die das gefärbte und betonte Wort und die bestimmende Gebärde gewissermaßen nur die summarischen Resultate sind, die sich nach außen projizieren. Sie in ihrer durch den inneren Charakter bedingten Entstehungs- und Äußerungsweise

darzulegen, als das anonyme Leben der Seele, wie dieser psychische Komplex bei der Entwicklung von Wagners dramaturgischem Prinzip genannt worden ist, das in einer ununterbrochenen sichtbaren Funktion des psycho-physiologischen Apparats zutage tritt, ist die nächste — und unabhängig von einer vollen Transfiguration — zu erreichende Stufe reifer Schauspielkunst. Hier empfängt die Sprache ihre Ursprungsmerkmale als Ausdrucksbewegung zurück: der innere Prozeß wird sichtbar bis zu den Kurvenlinien, die die Affekte vom Empfindungszentrum ausgehend, beschreiben. Die von der Willkür unabhängige körperliche Beredsamkeit, die die Tätigkeit des Nervenapparats nach außen spiegelt, ist das Ausdrucksmittel für das physiologische Sein der Gestalten, wofür im rezitierenden Drama, dem keine anderen symbolisierenden Kunstmittel unterstützend beispringen, die Schauspielkunst allein aufkommen muß.

Der Mangel an solchem Vermögen mußte natürlich fühlbar werden in einer Periode, die vermöge besserer Einblicke in die biologischen und psychologischen Prozesse, vermöge geweckterer Empfindungen für alle natürlichen Lebensäußerungen der Organismen einem psycho-physiologischen Realismus zuneigte; der im Grunde ja zusammenfällt mit dem aktiven und passiven Impressionismus.

Und wenn man nach einem Charakteristikum für das freilich sehr auseinander fließende und wieder reichlich mit Geschmacklosigkeit behängte Bild neuer, moderner Schauspielkunst sucht, so wird man es in dieser Neigung ausgesprochen finden: zum psychologischen Realismus, zum Impressionismus — zur Nervosität im vulgäreren Sinne. Verbunden mit starker gestaltender Phantasie ist diese Art Schauspielkunst in früherer Zeit bei uns wohl am ausgeprägtesten in Ludwig Devrient hervorgetreten. In Frankreich beruhte auf ihr das eine Epoche bewirkende Erscheinen der Rachel, deren als geniale Intuition wirkende nervöse Impetuosität dort schon ein Milieu vorfand, wo in weit größerem Maße, als es bei deutschen Schauspielern je angetroffen wird, körperliche Beredsamkeit den Umgangsformen anhaftet. Die eigentliche Heimat aber dieser Art Schauspielkunst ist Italien: die Heimat dieser Art Begabung. Im italienischen Volkstypus ist das Mittelstadium der Gebärdensprache als Ausdrucksmittel am längsten erhalten geblieben, wie die Beobachtung des Volkslebens, namentlich des neapolitanischen, bestätigt. Bei spanischen und französischen Schauspielern bleibt die körperliche Beredsamkeit zwar immer noch sehr ausdrucksvoll, ist aber doch schon von einem stärkeren Konventionalismus überdeckt, — allerdings möchte man sagen: durchsichtig überdeckt. Dem italienischen Schauspieler am nächsten im psycho-physiologischen Realismus steht der russische, echt slavischer Herkunft.

Von der Eigenart moderner italienischer Schauspielkunst ist nach Deutschland die Kenntnis zuerst durch Adelaide Ristori vermittelt worden. Im Rhetorischen neigte diese Schauspielerin allerdings ganz dem französischen

tragischen Stil zu; daneben aber brach das elementare Leben der physiologischen Leidenschaften in glühenden Flammen hervor. Stärker als sie und nachhaltiger wirkte ihr jüngerer Landsmann Ernesto Rossi, der die rhetorischen Fesseln der Klassizistik ganz abgestreift hatte und in erster Linie seinen Körper spielen ließ als ein Instrument, das mit einem außerordentlich komplizierten Saitensystem schwingender Nerven bespannt schien.

Rossi spielte, 1874, im Berliner Viktoria-Theater einen großen Teil seines, zumeist Shakespeare entnommenen Repertoires. Zeigte sich dabei der dramaturgische Geist des italienischen Theaters in der Behandlung von Hamlet, Romeo, Lear, von einer fast unerträglichen Roheit und ebenso vieles in Rossis Spiel abstoßend in der Spekulation auf kraß-naturalistische Wirkung, — vielberufen war die Schlußszene von Othello, wo er sich die Kehle derart durchschnitt, daß das Messer am Halse haften blieb, so daß Karl Frenzel mit Recht davon sprechen konnte, die Bühne sei zum „Schlachthaus" geworden! — so war im ganzen doch die schauspielerische Leistung durch die erörterten Vorzüge von hinreißender Gewalt. Wiederum sei hier zur Kennzeichnung dieses Stils die Art hervorgehoben, wie Rossi-Hamlet nach der Schauspielszene die Unterredung mit Rosenkranz und Güldenstern, wo er den Flötenspieler herbeiruft, ausführte: hier sprach jeder Nerv des Gesichtes, des Körpers und namentlich der Hände in so zwingender Deutlichkeit, strahlte das Fluidum innerer Erregung so fühlbar in das Nervengeflecht der Zuschauer über, daß es keines Wortverständnisses des italienischen Textes bedurfte, um einen Kontakt mit dem Auditorium herzustellen, der gleichsam eine Ladung mit Elektrizität bewirkte und, mit dem Abschluß der Szene, dann eine gleichzeitig explodierende Entladung der Affekte. Ähnliche physiologische Erregungen boten die Szenen des verzweifelten Romeo, des in Höllenqualen der Eifersucht sich windenden Othello, des am Gift der Undankbarkeit würgenden, vom Wahnsinn umflatterten Lear.

Rossis Spiel hat auf die deutsche Bühne den wichtigsten Einfluß geübt, der in der Entwicklungsgeschichte deutscher Schauspielkunst dieses Jahrhunderts nachzuspüren ist. Er ergänzte zudem die auf anderem Gebiete durch die Meininger gegebenen Anregungen und wies Wege zu einer Erweiterung der künstlerischen Technik, die der besonnene deutsche Schauspieler nur zu seinem Vorteil gehen konnte und auch ging, während natürlich auch — wie bei den Meiningern — die Folgschaft übelster manierierter Nachahmung nicht ausblieb. In einem edelen, mehr der formalen Schönheit zuneigenden Stil, mit stärkerer Empfindung für Lyrik, trat neben Rossi ein anderer Italiener auf, Tommasso Salvini, dem namentlich Wien feiernde Verehrung bereitete und der den Stil der österreichischen Schauspieler unverkennbar beeinflußt hat.

Unter den zahlreichen neuen Bühnen im Reich fand sich jedoch keine, an der das Vermögen, oder auch nur das Bestreben sichtbar geworden wäre, so

viele wertvolle Anregungen, die auch lebhaft diskutiert wurden, in entwickelnder Arbeit am Gesamtkörper der Szene zu sichtbarer Weiterbildung der darstellenden Künste zu verwerten. Relativ am fruchtbarsten waren hierin noch die Theater, die sich beharrlich auf die Pflege einer Spezialität des Genres verlegten: wie in Berlin das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, an dem die Operette der jüngeren Linie — Strauß, Suppé, Millöcker — fortdauernde Pflege fand, ohne jedoch, weder in einzelnen Leistungen, noch im Ensemble je wieder über das Niveau hinauszukommen, das die Offenbach-Periode geschaffen hatte, ja, fast ohne es zu erreichen; oder wie das Residenz-Theater in Berlin, an dem das französische Gesellschaftsstück, die Komödie Sardous und dann der Pariser Schwank, mit seinen ins Unendliche variierten Ehebrüchen, erst unter Emil Claar, dann unter Anton Anno und endlich unter Siegmund Lautenburg, sich fest einbürgerte; das Wallner-Theater, das zuweilen zwar auch noch ins Französische hinübergriff, im wesentlichen aber der modernen Posse und dem schwankartigen Lustspiel sich widmete. An dieser Bühne waren Karl Lebrun, dann Willy Hasemann die tätigsten Leiter. Ferner ist hier das Viktoria-Theater zu nennen, das sich der Gattung der Pariser Revues annahm: ‚Die Reise um die Welt in achtzig Tagen', ‚Die Kinder des Kapitän Grant', ‚Excelsior' u. a.: wofür sich in Emil Hahn und Gustav Scherenberg fähige Regisseure fanden. Andere Berliner Bühnen, wie das National-Theater, das Ostend-Theater, das Belle-Alliance-Theater lebten mehr der gerade sich bietenden Konjunktur: mit Hilfe von Gästen oder der Gastspiele ganzer Ensembles, hier und da auch einmal durch ein besonders zugkräftiges Stück hatten diese Bühnen zeitweise ihre Epochen. So die der erwähnten Aufführungen von Wildenbruch und Ibsen am Ostend-Theater, die zwanzig von Lindners Bluthochzeit im Belle-Alliance-Theater u. a. m. Ähnlich wirtschafteten die neben den Hof- und Stadttheatern der Großstädte entstandenen Bühnen: für den regelmäßigen Betrieb legten sie sich auf Operette, Posse und Schwank, wie in München das Königliche Theater am Gärtnerplatz, das in einer losen Abhängigkeit vom Hoftheater stand und als Spezialität nebenher das oberbayrische Volksstück ausbildete. Hier waren Schauspieler wie Hans Neuert, Amalie Schönchen, Kathi Thaller, Max Hofpauer wertvolle Erscheinungen. In Hannover und Dresden behaupteten sich die Residenz-Theater, in Bremen das Tivoli, in Breslau das Lobe-Theater und das Thalia-Theater Unter Umständen aber wurde an allen diesen Bühnen auch einmal die hohe Kunst traktiert, je nachdem die Hauptbühnen — was nicht selten vorkam — verabsäumten, wichtige dramatische Erscheinungen der Zeit vorzuführen. Im allgemeinen aber blieb der Charakter dieser Darbietungen doch meist unter Mittelmaß: überall zeigte sich der Mangel an einer sachgemäßen Ökonomie dem literarischen und dem schauspielerischen Material gegenüber. Das alles trug die Marke des Geschäftsmäßigen, aber nicht die

der Kunst, geschweige denn die der Entwicklung in einer festumschriebenen Absicht auf künstlerische Kultur.

Doch ebenso ohnmächtig, in diesem theatralischen Industrietaumel gesunde Zustände herzustellen, zeigten sich die alten Hof- und Stadttheater, die durch ihre wirtschaftlich begünstigte Stellung doch immer die überlegene Führung hätten behaupten können. Stellten sie doch gewissermaßen die offizielle Theaterkunst dar und hatten in den ersten fünfzehn Jahren des Reichs über einen Mangel an Fühlung mit dem Zeitgeist nicht zu klagen: in der Zeit des nationalen Illusionismus, wo außerdem ringsherum so viel krankhafte Symptome der Theater-Gewerbefreiheit sichtbar wurden, hätten sie es leicht gehabt, sich die Sympathien des Publikums durch Erfüllung so vieler „Sehnsüchte" und Bedürfnisse zuzuwenden. Nur Eins war dazu vonnöten: die entschlossene Initiative, den Konkurrenzanstalten den Wind aus den Segeln zu nehmen, — literarisch und künstlerisch. Davon war jedoch nirgends etwas zu spüren; fast überall nur ein noch besonders verstärkter reaktionärer Geist der Leitungen.

Man halte sich nur die Lage der Dinge unter den veränderten Verhältnissen und der ungeheuerlichen Wandlung des Lebens in der Reichshauptstadt vor Augen: was, unter dem Prestige eines beispiellos populären Herrschers, dessen milder Gerechtigkeitssinn einem starken, reinen Willen sicherlich keine unüberwindlichen Hemmungen entgegengesetzt hätte, solch ein Wille gerade in jenen ersten zehn Jahren an den durch so reiche Mittel begünstigten königlichen Schauspielhäusern hätte bereiten können, auch hier den Reichsgedanken zum Ausdruck zu bringen, den nationalen. Doch ein solcher Wille fehlte eben: der alte Herr, Botho von Hülsen, blieb im Amt und mit ihm die Unfähigkeit, die künstlerischen Kräfte, die sich ankündigten, zu erkennen, hervorzuziehen, in irgend einem Sinne vorwärts zu schreiten. Genug, daß man trotz der beträchtlich vermehrten Konkurrenz, — dank dem wirtschaftlichen Aufschwung — glänzendere Einnahmen denn je zuvor an den königlichen Bühnen erzielte.

Beschränkt wie die Initiative war auch die Fürsorge für den künstlerischen Betrieb. An das Schauspielhaus berief man in Arthur Deetz einen Spielleiter, dem zwar der ehrenwerteste Charakter aber nicht irgend eine Note künstlerischer Gestaltungskraft eigen war; an das Opernhaus für die nämliche Funktion Ferdinand von Strantz, einen Operetten-Intellekt. Literarisch und darstellerisch wurde an beiden Instituten auch in dieser Periode nicht ein Fuß breit Neuland gewonnen. Nach wie vor blieb der passive Widerstand das vorragende Kennzeichen dieser Bühnen; und machte man im Repertoire wirklich einmal einen Vorstoß, einen älteren oder neuen Dichter in sein Recht einzusetzen, geschah es fast stets mit bemerkenswertem Ungeschick. Eine nicht unbeträchtliche Reihe von Talenten, von denen viele es bald darauf zu hervor-

ragender Bedeutung gebracht haben, erschienen in den Personenlisten der königlichen Bühnen — aber eben nur in diesen: in seltenen Fällen erkannte man die entwicklungsfähigen Begabungen, verstand man, nach dem Muster Laubes, ihnen die Aufgaben zu steigern und sich ihrer so dauernd zu versichern. Gerade die fähigsten Kräfte liefen nach kurzer Zeit wieder davon und es blieb, nach wie vor, das gradgewachsene Mittelgut.

Zu dem im zwölften Kapitel aufgezählten Stamm von Darstellern am Berliner Schauspielhaus sind in späterer Zeit wenige Kräfte von sonderer Art hinzugetreten; wenige haben gehalten, was sie versprachen und fast nie ist ein Darsteller zu harmonischer künstlerischer Bedeutung emporgewachsen. Zu den Verheißungsvollen des jüngeren Geschlechts gehörte in den siebziger Jahren Maximilian Ludwig, der im Fache der jugendlichen Helden aushielt, während Emmerich Robert nur vorübergehend dieser Bühne angehörte und dann jenen Rollenkreis am Burgtheater ausfüllte. Ludwig war ein Jahrzehnt hindurch eine sehr anregende Erscheinung auf der deutschen Bühne, der Repräsentant einer bestimmten Phase in der Stilentwicklung, und hob sich scharf von den Klassizisten der vorher verlaufenen Linie: Emil Devrient, Hendrichs, ab. Ein beschwingtes nervöses Temperament, das schon in hohem Grade dem gekennzeichneten psychologischen Realismus nahe kam und auch in der körperlichen Beredsamkeit sehr entschieden die konventionelle steife Form der alten Schule durchbrach. An ihm zuerst war ein Merkmal zu beobachten, das seitdem, bestärkt durch die erwähnten Einflüsse, sich zu einer Tendenz des Stils ausgeprägt hat: die beflügelte Rede und das Festhalten eines fast konversationellen Tons auch in der erhöhten Diktion. Sein Hamlet durfte sich zwar an künstlerischer Reife, an edeler Melancholie der schönen Linie nicht neben den von Joseph Wagner stellen; doch der Gesamteindruck war, vermöge der noch größeren Reaktionsfähigkeit für seelische Dissonanzen, und dann auch durch die einheitliche Jugendlichkeit der Gestalt ein hinreißenderer. Der Ausdruck einer durch inneren Zwiespalt verwirrten Seele war in jenen Jahren ein Eigenstes dieses Schauspielers; sein Tasso konnte darum als eine hervorragend volle Leistung gelten. Sehr intensiv brachte er diese Note auch als Max Piccolomini in in der Scheidungsszene. Doch frühzeitig stellten sich auch Mängel ein: dem Realismus zuliebe, ein Zerhacken der Rede und stoßweises Hervordrängen, wodurch, mit dem Erkalten des jugendlichen Temperaments, der Vorzug zur Manier wurde. Ludwigs Bedeutung blieb an seine Jugend geknüpft; er hat keine Entwicklung in andere Bahnen genommen und man hat sich keine Mühe gegeben, eine solche mit ihm zu versuchen. Neben ihm stand als die Liebhaberin, von 1865 bis 1878, Luise Erhartt mit großer Auszeichnung auf der Berliner Hofbühne. In keinem Sinne reichte sie zwar an das Geniale oder an das Leidenschaftlich-Tragische heran; zur Glut eines starken Charakters erhitzte sich ihre Seele nie: dafür erschien sie als eine der poetischsten Schau-

spielerinnen der Zeit und ihre Kunst von der glücklichsten Stilreinheit. Form und Inhalt zeigten sich in selten reiner Harmonie; das Gefühl floß hell, in silberklaren Wellen, aus den Tiefen einer zartweiblichen schönen Empfindung von den Lippen. Ihrer Julia fehlte das italienische Blut, ihrer Adelheid von Walldorf der faszinierende Dämon, ihre Kriemhild reckte sich nicht zu grausenerregendem Ausdruck empor, — aber da ein vollendet zu nennender künstlerischer Takt sie innerhalb ihrer Grenzen sicher gehen ließ, trübte auch kein Mißlingen die eigentümlich strahlende Schönheit dieser Gebilde. Von ihren Nachfolgerinnen ist keine in ihre Nähe gekommen: Klara Meyer (1871 bis 1891) hat sie an Innigkeit und Form nie erreicht und ihr Bestes im Lustspiel als Salondame geboten; Rosa Poppe (seit 1889) hat große künstlerische Anlagen, Temperament, Nuancierungsfähigkeit und eine außergewöhnliche Begabung für schärfere Charakteristik — Qualitäten, die sie in hohem Grade für Goethe, Kleist, Hebbel und andere Gestalten modern psychologischer Linie befähigten — in verzerrten Manierismus umkommen lassen. Selten hat der Mangel an künstlerischer Disziplin, der an diesem Institut permanent geworden ist, auf ein Talent so zerstörend gewirkt wie auf dieses. Unverbogen erhielt sich die Unmittelbarkeit, die frische Laune und der oft poetische Humor von Paula Conrad; ihr Puck im Sommernachtstraum war in seinem köstlichen Realismus eine Neugeburt dieses genialen Kobolds.

In fast grotesker Kraft und in kühner Willkür seiner Natur und seines Stils steht während der letzten Periode, seit 1889, völlig isoliert Adalbert Matkowsky im Ensemble des Schauspielhauses. Kraft, Poesie und Leidenschaft sind in gleich vollem Maße gewiß in keinem Schauspieler der letzten Generation vereinigt gewesen und selten überhaupt sind so mächtige und sinnfällig berückende Ausdrucksmittel von einer so reichen Phantasie, von so elementarer, zu den Quellen hinuntergreifender Empfindung bewegt worden. Matkowsky ist der Schauspieler tragischer Größe, titanischen Heldentums — in einer Zeit, die beides nicht ohne das Gewürz skeptischer Ironie vertragen kann. Das wirkte auf ihn zurück: Matkowsky ist ein Löwe, — aber ein Löwe hinter den Eisenstäben der Konvention. Zuweilen zerbricht er sie, wenn der Geist seines Herren, Dionysos, durch die Arena weht, und entfaltet sich in prachtvoller Gewalt; sonst aber begnügt er sich an ihnen zu rütteln und es bleibt dann bei der Stimmung im Zirkus. Dieses Temperament findet den Stil nicht für die laue Temperatur des unterhaltenden Theaters; es braucht die des Ausnahmezustands und seiner Suggestionen. Er stößt weder auf der Bühne noch im Zuschaurraum auf ein gleiches Element; und so entsteht nur allzuhäufig ein ganz disparater Effekt. Matkowsky kam von Dresden über Hamburg nach Berlin, als jugendlicher Held, als ein feuriger Carlos und Mortimer von poetischer Kraft. Und viel zu lange hat eine falsche Leitung ihn in dieser Sphäre gelassen; viel zu lange hat ihn ein unersättliches

Bedürfnis zu wirken immer in dem nämlichen Rollenkreis auf wahllose Gastspielreisen geführt, so daß sich in diesen Gestalten die Kraft fast ganz in Manier gewandelt hat. Ein Herkules, der immer wieder seine zwölf Taten vor der billig staunenden Welt vollbringt, läuft nun einmal Gefahr, Karikatur zu werden. Nur in immer neuen und immer größeren Taten könnte er sich als Halbgott behaupten. Das ist die Situation dieses Schauspielers: so oft er eine neue Gestalt zu schaffen hat, die unverbrauchte Säfte aus dem Fruchtboden seiner Phantasie herauflockt, bietet stets der eruptiv sich vollziehende Schöpfungsprozeß ein hinreißendes Schauspiel. Der Siegfried, Golo, Holofernes Hebbels, von Shakespeare Coriolan, Macbeth, Othello und Marc Anton waren solche Höhepunkte großer, dionysischer Schauspielkunst. Die erreichte Möglichkeit aber zum festen Kunstbesitz zu wandeln, sie ihren intensiven und expansiven Eigenschaften nach dauernd und geschmackvoll zu fixieren, will Matkowsky, durch das Milieu behindert, schwer gelingen.

Matkowsky trat in das Berliner Ensemble erst ein, als die Begründung der neuen Bühne, die nun zu betrachten ist, schon vollzogen war. Durch ihn hauptsächlich bewirkt, hat das Schauspielhaus in den letzten zehn Jahren dieser Periode die Führung im Drama hohen Stils wieder an sich bringen können. Auch ist hervorzuheben, daß im gleichen Zeitraum eine gesteigerte Pflege der Nachklassiker, namentlich Hebbels, mit der der alten Dichtung Hand in Hand ging. Der Zahl der Aufführungen der Klassiker und der Besuchsziffer nach wäre in den letzten Dezenien ein sehr befriedigender Zustand an dieser wichtigsten Hofbühne im Reich zu bestätigen, wenn nicht dagegen der absolute Mangel an Initiative und Einsicht den modernen Spielplan auf der Stufe erschreckender Trivialität gehalten hätte Es würde schwer fallen, auch nur ein Dutzend neuer Stücke von literarischem Charakter aufzuzählen, die in den letzten dreißig Jahren auf dieser Bühne das Licht erblickt hätten oder dort geduldet worden wären. Zu keiner Zeit, in keinem Lande der Welt hat je eine nationales Theater, dessen Subvention doch aus der Steuerkraft des Volkes fließt, so jede Fühlung mit dem schaffenden Geist der Zeit vermissen lassen wie diese. Unmöglich aber darf, wie es zuweilen wohl geschieht, aus der durch die Theaterfreiheit geschaffenen veränderten Lage dieser und anderen Hofbühnen eine Art Recht gefolgert werden, im gärenden Getriebe der künstlerischen Kräfte eine verstärkte Konservativität hervorzukehren. Den entwicklungfördernden, in künstlerischer Wahrhaftigkeit sich äußernden Kräften der Zeit zu dienen, wäre gerade dieser Bühnen sittliche Pflicht. Die andere: das Große vergangener Epochen nur in würdigster Ausführung lebendig zu erhalten. Vor allem aber: die Handwerkerproduktion der Poesie- und Kunstverschandler von ihren Brettern auszuschließen — unerbittlich und um so berechtigter, als ja die Gesetzgebung dafür gesorgt hat, daß jene Kräfte auf anderen Plänen frei sich regen dürfen. Und in allen diesen Punkten hat das königliche Schauspielhaus seiner Sünden

Last zu Bergen gehäuft. Statt des Nationalgedankens beherrscht das heutige Berliner Hoftheater in vorher nie erlebtem Maße der höfische, der dynastische, der aus den mannigfaltigen Neigungen einer bureaukratischen Kamarilla zusammenfließende Geist einer äußerlichen Scheinkultur. Das trat noch besonders hervor unter dem Einfluß der in die künstlerischen Zustände Deutschlands so bestimmend eingreifenden Neigungen des dritten Kaisers. Auch der Schaubühne gegenüber hegt Wilhelm II., wie auf dem Gebiete der bildenden Künste, neben der erfreulichen Wertschätzung der alten, der klassischen Werke und neben dem Einsicht und Folge weckenden edlen Willen zu deren Pflege, die tief zu beklagende Abneigung vor der auf neuen Bahnen vorschreitenden, ehrlich suchenden künstlerischen Kraft.

Am 16. Juni 1898 hat der Kaiser, auf seine zehnjährige Regierung zurückblickend, auch den Berliner Hoftheatern den Dank für ihre Unterstützung bei seiner kulturellen Aufgabe ausgesprochen und betont, daß die Kräfte dieser Anstalten auch ferner an seiner Seite stehen möchten „im festen Gottvertrauen dem Geiste des Idealismus zu dienen und den Kampf gegen den Materialismus und das undeutsche Wesen fortzuführen, dem schon leider manche deutsche Bühne verfallen“ sei; er hat bestätigen zu können geglaubt, „daß alle Länder mit Aufmerksamkeit die königlichen Theater in ihrer Tätigkeit verfolgen und mit Bewunderung auf ihre Leistungen blicken“. Beide Anschauungen gingen aus einer betrübenden Selbsttäuschung hervor: die königlichen Bühnen haben dem Geist des Idealismus in jeglichem entwickelnden Sinne die Gefolgschaft versagt; sie haben systematisch unechte, triviale Kunst an Stelle der Wahrhaftigkeit, zu der die Schaubühne verpflichtet ist, gesetzt — und nicht mit Bewunderung blickt man auf ihre Leistungen, sondern mit gerecht verurteilender Kritik.

Vom Einfluß der leitenden Männer an diesen Bühnen ist kaum zu reden: von 1886 bis 1903 war Graf Bolko von Hochberg Generalintendant; eine lange Strecke neben ihm, in der Stellung eines ökonomischen Direktors, August Pierson die für ein umfangreiches Register administrativer und künstlerischer Vergehen verantwortliche Kraft. Dem Schauspielhaus stand, nach Arthur Deetz, kurze Zeit Anton Anno, der frühere Direktor des Residenztheaters, vor, dann, 1889, dreizehn Monate lang Otto Devrient. Das kurze Regiment dieses selten zielbewußten Dramaturgen war symptomatisch für die herrschenden Zustände: der Versuch, eine gesundere Institution durch eine Reform des Beamtenapparats herbeizuführen, veranlaßte eine Palastrevolution, die ihn von seinem Posten fegte. Sein Nachfolger wurde Max Grube; als Regisseur in der Schule der Meininger erwachsen, hat er von deren Inszenierungskunst viel auf die Bühne des Schauspielhauses übertragen, aber fast mehr die gekennzeichneten schädlichen Einflüsse als die Vorzüge weiter zu entwickeln verstanden.

Von den anderen größeren Hoftheatern hat sich namentlich das Dresdner,

unter der Leitung des Grafen Nikolaus von Seebach, seit 1894, dann das Stuttgarter, unter Leitung von Julius von Werther und später des Freiherrn zu Putlitz in freieren literarischen Bahnen bewegt. Unter Karl Freiherrn von Perfall hielt sich auch die Münchner Hofbühne dieser Verpflichtung eingedenk und hatte manche echt künstlerische Tat zu verzeichnen; Ernst von Possart, der diese Bühne seit 1894 als Generaldirektor leitet, hat die Initiative im Drama zum guten Teil den neben den königlichen Theatern entstandenen Schauspielhäusern, erst dem Deutschen Theater in der Schwanthaler Passage, — mit dem Ensemble unter Meßthaler —, dann dem Münchner Schauspielhaus, — unter Leitung erst von Emil Drach, dann von J. G. Stollberg —, überlassen. Seiner verdienstvollen Reform der Mozart-Opern im Residenz-Theater wurde Erwähnung getan. Die Begründung des Prinz-Regenten-Theaters und dessen Indienststellung, neben Bayreuth, als eines anderen Festspielhauses für das Musikdrama fällt erst in die letzten beiden Jahre des neuen Jahrhunderts. Drama und Schauspielkunst sind in dieser jüngsten Ära des Nationaltheaters an der Isar ersichtlich Stiefkinder, obwohl das Münchner Schauspiel-Ensemble stets treffliche Kräfte aufwies: Heinrich Keppler, einen vorzüglichen Bonvivant, den Heldenvater Wilhelm Schneider, die Damen Hermine Bland, Anna Dandler, Klara Heese und Johanna Schwartz. Ernst Possart selbst als Schauspieler zeigte sich stets als ein guter Realistiker; in deklamatorischen Rollen entwickelte er eine bemerkenswerte Unnatur der Tonmodulation.

Eine dauernde, durch ungemeine Rührigkeit, — freilich nicht im künstlerischen Sinne — sich auszeichnende Epoche bedeutete die Direktion von Bernhard Pollini am Hamburger Stadttheater. Mit ihm erreichte der wirtschaftliche Großbetrieb, die Spekulation in marktfähigen Kunstwerten, unter der Ära der Gewerbefreiheit, ihren Höhepunkt; Gehälter, Honorare, aber auch die Theaterpreise wurden, jeder Konjunktur angepaßt, enorm hinaufgetrieben. Die Preise für Abonnements beispielsweise waren unter Pollini vierfach so hoch als 1827. Und was die Stadt früher in falscher Sparsamkeit der Kunst verweigert hatte, das mußte sie nun doppelt und dreifach an beharrlich und geschickt geforderten Subventionen zurückzahlen, um die hohe Entfaltung ihres Stadttheaters, die wesentlich auf eine glänzende Oper zugeschnitten war, für die Pollini immer neue Stars zu entdecken und heranzuziehen wußte, zu behaupten. Den Glanz solcher großstädtischen Theaterblüte anstrebend, konkurrierte mit Pollini der Direktor der beiden deutschen Theater Prags, Angelo Neumann, den wir schon als Impresario des Nibelungenringes kennen gelernt haben. Ja, bis zu Meisterspielen, zyklischen Vorstellungen besonders gewählter Opern und Schauspiele, reckte sich Neumanns Ehrgeiz um deutsche Theaterkultur in dem vom Tschechentum bedrohten Prag empor, ohne indes eine dem anspruchsvollen Titel entsprechenden Gehalt bieten zu können.

Angelo Neumann war auch der anonyme Mitdirektor August Försters am Leipziger Stadttheater gewesen. Der künstlerische Geist Försters hat dieser Periode der genannten Bühne nach einigen Seiten hin hervorragende Bedeutung zu verleihen gewußt: namentlich als Marie Geistinger dort Heroinen spielte, als die junge Josephine Wessely in ihrer poetischen Mädchenhaftigkeit neben ihr stand. Seit 1883 ist Max Stägemann der Leiter der Leipziger Bühne, unter dem sie wieder auf die gewohnte Stufe konventioneller Provinztheaterwirtschaft herabgefallen ist. In Breslau — um die Reihe der Großstädte zu ergänzen — war neben dem Stadttheater das Lobe-Theater für modernen Genre, etwa im Stil und im Sinn des Hamburger Thalia-Theaters, von Theodor Lobe, einem tüchtigen Schauspieler und Regisseur aus der Schule Laubes am Wiener Stadttheater, geschaffen worden. Nach kurzem Blühen gab es wirtschaftliche Schwierigkeiten; eine dritte Bühne von Bedeutung entstand, das Thalia-Theater von G. Schönfeldt begründet. Von 1893 an, wo Dr. Theodor Löwe, der das Stadttheater leitet, diese Bühnen unter eine Verwaltung gebracht hat, ist eine wirtschaftliche Sanierung eingetreten.

* * *

Lenken wir zurück zu der reichen Wunschstimmung, die im ersten Jahrzehnt dieser Periode durch Bayreuth, die Meininger, die Italiener, durch die mannigfachen literarischen und künstlerischen Einflüsse, namentlich auch aus dem Ausland, bewirkt worden und fassen wir die Resultate, die sich aus der Betrachtung der nächsten Wirkungen der Theatergewerbefreiheit und aus dem Gebahren der Hoftheater ergaben, zusammen, so überblicken wir die positiven und die negativen Ursachen, die im Anfang der achtziger Jahre den Anstoß gaben zu einer Reihe bedeutsamer Veränderungen und Umbildungen auf unserem Gebiet.

Durch die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger war in dem Zusammenschluß zu gemeinsamem Wirken für wirtschaftliche und künstlerische Interessen, war durch die jährlich stattfindenden Delegiertenversammlungen zum erstenmal eigentlich eine Einrichtung geschaffen, in Austausch der Anschauungen, Gedanken, Möglichkeiten zu treten. Anderwärts hatte die Aristokratie der Künstlerschaft verlockende Ziele erreicht, für die sich in Deutschland kein Weg zeigte, wenn nicht eigene Kraft einen solchen neu anzubahnen unternahm. Am Théâtre français bestand seit 1812 das Sozietätsverhältnis, das die wirklichen Mitglieder dieser Bühne nach festen Regeln eines Statuts am wirtschaftlichen Ertrag dieser staatlichen Anstalt und ebenso an der literarischen und künstlerischen Bestimmungsgewalt beteiligt. Eine ähnliche Einrichtung wies das National-Theater in Stockholm auf, das, ungeachtet der 30000 Taler Staatssubvention, auf ein vollständig genossenschaftliches Prinzip gestellt ist: sämtliche Angehörige

der Bühne, mit einem Gehalt von mehr als 200 Talern, sind an Gewinn und Verlust beteiligte Aktionäre; wobei, ebenso wie in Paris, die Gefahr eines Verlustes durch die Verpflichtung des Königs — dort des Staats — besteht, über Krisen hinwegzuhelfen. Bei mehr als 10 Prozent Verlust bezahlt in Stockholm die Krone den Rest. An keinem der deutschen Hoftheater oder Stadttheater war Aussicht auf eine ähnliche Einrichtung; am wenigsten in der Metropole des Reiches. Andererseits aber lockte hier die günstige Lage des wirtschaftlichen Aufschwungs und ermutigte der verstärkte Mißkredit, dem das Königliche Schauspielhaus unter der immer steriler werdenden Leitung Bothos von Hülsen anheimfiel, zu neuen Unternehmungen.

Hauptsächlich von Siegwart Friedmann, einem gediegenen Charakteristiker Laubescher Schule, gefördert, entstand der Plan einer Sozietät, die eine Reihe der hervorragendsten Darsteller einschließen sollte; bemerkenswerterweise darunter gerade jene, die als Gastspielvirtuosen die dieser Berufsart anhängenden übelen Eigenschaften just nicht vermissen ließen. Schließlich waren sechs Namen zu der Gesellschaft „Deutsches Theater in Berlin" vereinigt: Adolf L'Arronge, Ludwig Barnay, Dr. August Förster, Siegwart Friedmann, Friedrich Haase und Ernst Possart, von denen der letztgenannte noch vor Beginn der Arbeit wieder zurücktrat. Das alte Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, Eigentum von Adolf L'Arronge, wurde ausersehen, von Grund aus renoviert und am 29. September 1883 unter dem neuen Namen mit einem Prolog von Julius Wolff, den Hedwig Niemann-Raabe sprach, und einer Darstellung von Kabale und Liebe eröffnet.

Besetzung:

Präsident von Walter	Ludwig Barnay
Ferdinand, sein Sohn	Joseph Kainz
Hofmarschall von Kalb	Friedrich Haase
Lady Milford, Favoritin des Fürsten	Anna Haverland
Wurm, Haussekretär des Präsidenten .	Siegwart Friedmann
Miller, Stadtmusikus	August Förster
Dessen Frau	Auguste Schönfeldt
Luise, deren Tochter	Jolanthe Ramazetta
Sophie, Kammerjungfer der Lady . .	Klara Müller
Ein Kammerdiener des Fürsten . . .	Paul Nollet

Das konnte als ein verheißungsvoller Anfang begrüßt werden: Die vier schauspielerischen Sozietäre zeigten sich in Aufgaben, die sich durchaus im Zentrum ihrer eigenartigen Begabung hielten; und von den beiden Novizen des Abends erwies sich der eine wenigstens, Joseph Kainz als eine Entdeckung ersten Ranges. Anna Haverland, eine Schauspielerin mit blendenden Mitteln, aber konventionell in Temperament und Begabung, war-

dennoch ein guter Tausch gegen die anfangs für die Sozietät geworbene Klara Ziegler. Jolanthe Ramazetta war die einzige Niete des Abends und der Zukunft.

Hier möge, bevor der Entwicklung des Deutschen Theaters, das, trotz der bald eintretenden Abbröckelung des Ensembles, von nun ab immer ein Hauptfaktor der modernen Berliner Theaterkultur blieb, weiter gedacht wird, die Überschau des darstellerischen Vermögens an der deutschen Bühne registriert werden, wie sie sich bei den in München, 1880, veranstalteten Muster-Gastspielen ergab. Ernst Possart hatte im genannten Jahre Dingelstedts Experiment des Preisspielens wiederholt: alles, was den Anspruch auf hervorragende Bedeutung machte, war auch diesmal nach München gerufen worden. Ludwig Barnay, damals der Prätendent um den Lorbeer der tragischen Helden, hatte sich in einem kalten Raffinement enthüllt: blendende Lasuren eines modernen Pseudo-Realismus verdeckten nicht die Klüfte seelischen Versagens als Wallenstein, als Macbeth, selbst als Leontes des Wintermärchens; seine sichere technische Routine erschien stets nur vom Verstand, oft dazu noch von einem der manirierenden Nuance zuneigenden, und von einem Minimum wirklicher Empfindung geleitet. Die gekünstelte Schlichtheit und Männlichkeit bei Barnay versagte gegen die Natürlichkeit dieser Eigenschaften bei dem Münchner Bernhard Rüthling, der den Tell spielte, bei dem Dresdner Friedrich Dettmer, der als Marc Anton sich zeigte: zwei Schauspieler von erfreulicher künstlerischer Harmonie, die jedoch außerhalb ihrer Stammbühnen nur geringen Ruf genossen, während Barnay in jenen Jahren das Virtuosenerbteil von Emil Devrient an sich gebracht hatte.

Emmerich Robert trat mit seiner edlen, aber etwas trocknen Individualität als Ferdinand, Egmont und Tasso auf; Adolf Sonnenthal spielte Hamlet und Clavigo. Das Berliner Schauspielhaus hatte Berndal (Buttler), Ernst Krause (Dorfrichter Adam), Minona Frieb-Blumauer (Daja, Frau Marthe Rull und Klärchens Mutter), ferner Oberländer (Wirt in Minna von Barnhelm) gesandt, die wesentlich in den beigefügten Rollen befriedigten. Von Dresden waren, neben Dettmer, Franziska Ellmenreich und Pauline Ulrich erschienen; von Wien Charlotte Wolter, die Gräfin Orsina, Lady Macbeth und Hermione spielte, und Joseph Lewinsky als Nathan und als Attinghausen. Mit August Förster (Musikus Miller) war dessen Schülerin Josephine Wessely gekommen, die nach einem glänzenden Aufgang am Leipziger Stadttheater soeben an die Wiener Burg engagiert worden war. Friedrich Haase spielte Riccaut, Hofmarschall Kalb und Herzog Alba im Egmont; Siegwart Friedmann Isolani und Vansen; Possart selbst Carlos im Clavigo, Antonio und einen vortrefflichen Octavio Piccolomini.

Das Gesamtergebnis dieses dramatischen Examens fiel, nach wesentlichem Einklang der kritischen Stimmen, wenig erfreulich aus; man klagte über eine

durchschnittliche äußerliche Routine, die einer gewissen klassizistischen Langenweile nicht entbehre und dennoch die disparatesten Wirkungen im Zusammenspiel zeitige. Bei dem Mindestmaß von Proben zu den fünfzehn Vorstellungen war eine intime Ensemblewirkung natürlich nicht herzustellen gewesen. Nur Josephine Wessely als Recha, Luise und Klärchen schien von den jüngeren Kräften eine neue Hoffnung zu bedeuten, die sich in der Folge wahrscheinlich auch erfüllt hätte, wenn dieses reiche Talent nicht frühzeitig der Bühne durch den Tod entrissen worden wäre. Durch originelle Gestaltungskraft sich auszeichnend, wurden ferner zwei Mitglieder der Münchner Bühne durch die Gastspiele in weiteren Kreisen bekannt: Marie Ramlo, die Lessings Franziska spielte, und Karl Häußer. Marie Ramlo (jetzt Conrad-Ramlo) hat sich am Münchner Theater als eine der gesundesten Schauspielerinnen für humorvolle Mädchennaturen auf reifer Höhe behauptet und Karl Häußer als ein kaum je erreichter Vertreter für einen bestimmten Rollenkreis, der in der Sphäre zwischen Illo im Wallenstein und Shakespeares Falstaff — zwei typische Leistungen des Künstlers — eingeschlossen ist.

Die vorwiegend pessimistische Stimmung, die den Münchner Gastspielen nachklang, die ins Bewußtsein des weiteren Publikums dringende Abneigung gegen den sich isolierenden Virtuosenstil der gastierenden Darsteller hatten mancherlei Mißtrauen wach werden lassen gegen das Unternehmen des Deutschen Theaters in Berlin; und trotz einiger wohlbesonnener blendender Eindrücke des Sozietätsensembles erwies sich dieses Mißtrauen bald gerechtfertigt. Weniger nach außen hin als durch die sich im inneren Betrieb ergebenden Stockungen. Das Interesse des Publikums für ein Schauspielensemble, das einen wirklichen erhöhten Stil anstrebte, war zwar lebhaft, aber lebhafter für die jungen Kräfte als für die von Frau Fama schon beinahe kompromittierten, denen man scharf auf die Finger sah. Namentlich Friedrich Haase fühlte sich mit dem Geist des Hauses, der sich allmählich enthüllte, im Widerspruch; bald auch Ludwig Barnay, der, um Beweise seiner Fähigkeit zur Einordnung zu geben, in Don Carlos sogar die wenige Verse umfassende Rolle des Mercado spielte. Die beiden Genannten schieden nach Jahresfrist schon aus der Sozietät aus. Der Stil des Theaters aber entwickelte sich nur um so erfreulicher weiter, so daß ihm nach kurzer Zeit eine Note zugesprochen werden durfte, die für den damaligen Stand der Schauspielkunst — und besonders der Regie — einen wesentlichen Fortschritt bedeutete. Er ergab sich aus dem Zusammenwirken zweier sich ungemein glücklich ergänzender fachmännischer Kräfte: Adolf L'Arronge und August Förster. Beide besaßen vor allem die Schlüssel zur Erschließung schlummernder darstellerischer Gaben und wußten den geweckten Funken anzufachen, die unsichere Anlage eines Gebildes durch verständige Hilfen zu entwickeln. Beide drangen auf den Kern der Sache: L'Arronge als ein sicherer Techniker der lückenlosen

Gliederung und Steigerung, Förster als ein psychologisch tief schöpfender Interpret der Dichtung. Beide huldigten einer sinnfälligen, farbigen Plastik des szenischen Bildes, ohne Übertreibung und Überladung, ohne die Äußerlichkeiten der Meininger. Und endlich wirkten beide erfolgreich dahin, alle und jede individuellen Gelüste zum Besten der einheitlichen Gesamtwirkung zu beschneiden. Das Prinzip der vorklingenden künstlerischen Tendenzen und des geklärten Zeitgeschmacks trat auf dieser Bühne in Erscheinung, überwacht und geleitet von einer sicheren Bühnenerfahrung, die in der Wahl der Mittel fast nie irre ging. Diese im Grunde eigentlich so selbstverständlich erscheinende sachliche Berufsausfüllung zeitigte andauernd Leistungen, die vielfach als Offenbarungen einer neuen Kunst angestaunt wurden, weil hier endlich einmal Freiheit und Vermögen des künstlerischen Willens mit wirtschaftlicher Selbständigkeit zusammenging: die Nebeneinflüsse waren ausgeschaltet, — es galt der Sache und das Glück war dabei, daß, dank der günstigen wirtschaftlichen Verhältnisse, die Sache sich selbst belohnte.

Im vorigen Kapitel wurde schon bemerkt, daß der Ehrgeiz der neuen Bühne, kühnere Würfe des modernen Schaffens zu erproben, gering war. Auch die Dramaturgie, namentlich unter L'Arronges Selbstherrschaft, war oft wunderlich: so die schon erwähnte, ganz indiskutabele Bearbeitung des Faust II., so, 1891, die um den ganzen dritten Akt gekürzte Aufführung der Einsamen Menschen von Gerhard Hauptmann und ähnliches. Lobenswert und erfolgreich war dagegen das Bestreben, theatralisch noch unlebendig gebliebene Schätze der nachklassischen deutschen Dramatiker zu heben: namentlich Grillparzer und Hebbel brachte das Deutsche Theater vortrefflich zur Wirkung, wie sich denn das poetische Drama hier überhaupt zur schönen Eigenart entfaltete. Die Darstellungen von Don Carlos, Romeo und Julia, Die Jüdin von Toledo, Maria Magdalena, Herodes und Mariamne, Weh dem, der lügt, bezeichnen Höhepunkte des Stils der ersten Periode dieser Bühne. Ferner wurde sie für eine jüngere Generation der Schauspielkunst eine erfolgreiche Schule und ein Durchgangspunkt für fast alle bemerkenswerten Kräfte der neuesten Zeit, von denen viele hier Vertiefung und Entwicklung, zudem aber auch mehr oder weniger stilistische Korrektheit empfingen.

Außer den schon Genannten mögen erwähnt sein: Georg Engels, Paul Rollet, Karl Peppler (jetzt am Hoftheater in Hannover), Otto Sommerstorff, Artur Kraußneck, Dr. Max Pohl, Franz Schönfeld, Max Pattegg, Hermann Nissen, Gustav Kadelburg, Emanuel Stockhausen; die Damen: Klara Guinand, Anna Jürgens (als Frau von Hochenburger am Schauspielhaus in Berlin), die Julia des Deutschen Theaters, Marie Pospischil (später am Burgtheater, Berliner Theater und jetzt am Hamburger Stadttheater), Luise von Pöllnitz, Theresina Geßner, Else Lehmann, vor allem aber Agnes Sorma.

In Joseph Kainz und Agnes Sorma besaß das Deutsche Theater die

beiden Talente, die die jugendliche Kunst durch bedeutsame Individualitäten verkörperten. Joseph Kainz war von Dr. Förster am Leipziger Stadttheater erzogen worden und hatte dann drei Jahre im Ensemble der Meininger gewirkt. Bei deren Gastspiel in Berlin schon erweckte er als Prinz von Homburg und Kosinsky, in Wien als Melchthal bedeutende Erwartungen. Während seines dreijährigen Engagements in München wurde sein freundschaftliches Verhältnis zu dem unglücklichen Bayernkönig insofern für ihn bedeutsam, als es die Gloriole einer genialen Persönlichkeit um sein junges Haupt wob. Von gesteigerten Erwartungen empfangen, trat Kainz also auf der neuen Bühne vor das Berliner Publikum und erzielte gleich in der ersten Darbietung eine so intensive Wirkung, daß über deren zu billigende oder zu verwerfende Ursachen in der Tat ein lebhaftes Für und Wider der Meinungen sich äußerte. Kainz erschien als der ausgesprochene Vertreter jener schauspielerischen Richtung, die im weitesten Sinne den Neigungen und Stimmungen der zeitlichen Gesamtpsyche, die hier als die vorwiegenden betont wurden, entgegenkam; seine Kunst entsprang aus diesen Neigungen selbst: er war der Schauspieler des nervösen Impressionismus. Die körperliche Beredsamkeit erschien bei ihm fast über die Grenze des harmonischen Maßes ausgedehnt. Das hagere, scharfe Antlitz, der sehnige Körper, und namentlich die Hände als Ausdrucksorgane der Stimmungen, der Willensregungen funktionierten zusammen, die psycho-physiologischen Reaktionen zur deutlichsten Erscheinung zu bringen. Die dabei dirigierende Empfindung gab sich poetisch und feurig, vornehm das Triviale überfliegend, aber freilich oft genug auch das Natürlich-Gesunde. Den ideellen Gehalt der dichterischen Gestalt hob dabei ein wählerischer, gebildeter Intellekt nicht selten auf eine paradoxe Spitze, womit der Künstler freilich auch wieder nur einer weitverbreiteten Prädisposition gerecht wurde, die schlichterer Betrachtung als Snobismus erschien.

Alle laut gewordenen Einwände gegen diese Manier der Darstellung sind erschöpfend in dem einen zusammengefaßt: daß Kainz die Jünglingsgestalten der Dichtung über die Schnur als neurasthenische Knaben spiele und in Aufgaben reiferer Männlichkeit durch die Beimischung dieses juvenilen Elementes wohl starke Wirkungen, aber keine Befriedigung wecke. Besonders Beifall gewinnend und wiederum bestechend, sowohl im Sinne der Gesamttendenz, die ganz allgemein zu einer Beschleunigung der Rede neigte, als auch in dem der dramaturgischen Erwägungen, die den oftmals schleppenden Formalismus der klassizistischen Periode zu überwinden trachtete, erschien Kainz als Sprecher. Die ihn in dieser Bedeutung als einen stilschaffenden Reformator überschwenglich begrüßten, konnten sich allerdings auf die gewichtige Zeugenschaft Richard Wagners berufen, der frühe schon als die wesentlichste Aufgabe der deutschen Schauspielerei die aufgestellt hatte: das Tempo sämtlichen Redens auf der Bühne gerade um das Doppelte zu beschleunigen. Annähernd ist Kainz dieser

Aufforderung nachgekommen: zum Teil mit nachahmungswürdigem Erfolg, da er in seiner geflügelten Rede mit bemerkenswerter Kunst auf die wesentlichen Akzente der Empfindung zueilte — die Intervallen nur mit halben, aber bestimmten Tönen kolorierend — und so in der längeren Rede die Linie des Affektverlaufs als Hauptmelodie scharf hervorhob; zum Teil aber auch durch diesen zum Gesetz erhobenen Impressionismus nicht nur das formale Element der Dichtung, sondern gerade auch den naturgemäßen Verlauf der seelischen Prozesse verwischend und zerreißend. In seiner Rede und in der seiner Nachahmer gibt es keine Interpunktion. Diese ist jedoch durchaus nicht nur für das Auge und für den Verstand, auch nicht nur in der geschriebenen Sprache als ein Hilfsmittel wichtig; sie ist vielmehr ganz ausdrücklich physiologischen Ursprungs: sie trennt nicht intellektuelle Stufen der Rede, die durch schnelles Erfassen übersprungen werden könnten und dürften, — sie bezeichnet vielmehr geschlossene und als solche charakteristische Komplexe der Ausdrucksbewegungen, der leiblich-seelischen Einzelprozesse, deren motivierende Deutlichkeit im seelischen Gesamtprozeß — der dichterisch in der längeren Rede dargelegt ist — zur vollen Erfassung des inneren Vorgangs unerläßlich ist. Und im Gegensatz zu Wagner ließe sich eher behaupten: die rhetorische Abwicklung des neuzeitigen dichterischen Dramas — von Shakespeare zu Hebbel — verläuft unnatürlich in einem zu schnellen Tempo. Hier stehen zwei Forderungen eigentlich unvereinbar gegenüber: der Rede die Unterlage des deutlich sichtbaren psycho-physiologischen Trieblebens zu geben, worin ein realistisch-psychologischer Stil gipfeln müßte — und andererseits die starke Häufung der intellektuellen Bilder der dichterischen Darstellung im rhetorischen Körper, die zu ihrem Rechte kommen sollen.

Für sein Drama zog sich, wie wir sahen, Wagner aus dem Dilemma durch die möglichste Konzentration des gesprochenen Ausdrucks und durch die Verlegung der seelischen Prozesse in die breite, musikalisch illustrierte Gebärde. Daraufhin drängt auch im gesprochenen Drama unser Bedürfnis: Beschränkung der Rhetorik und breitere Entfaltung der seelischen Prozesse durch die körperliche Beredsamkeit. Der mit Kainz hochgekommene Redestil ist ein schlechter Behelf, der nur als eine unbefriedigende Mode gelten darf. Behauptet sich die Forderung des schnellen Tempo, als der Gesamttendenz des modernen Lebens entsprechend, so fällt einer besonnenen Dramaturgie die Aufgabe zu — wenn man doch schon unsere großen Dramen in die von der Gesellschaft zugelassene Frist von drei knappen Stunden pressen muß — durch Beschneiden der rhetorischen Ornamentik Raum für die Triebkraft physiologischer Darstellung zu schaffen. Hier darf als Muster unter den modernen Dramatikern wieder Ibsen herangezogen werden, der textlich nur noch das psychologisch und im Sinne der inneren Handlung kausal Notwendigste gibt.

Der äußerliche Eindruck der Rhetorik nach dem Muster von Kainz verleitete

zu der Annahme, daß es hierbei überhaupt nur auf ein Ausschalten aller traditionellen Redegepflogenheiten ankomme, daß diese Wirkung allein durch eine naturalistische Entladung des Temperaments herbeizuführen sei. Das war ein verhängnisvoller Irrtum: auch Kainz war ein stilistisch wohlgeschultes Talent, dessen starker Subjektivismus — einerlei, ob er sich künstlerisch gesund oder krank gab — die Hilfskonstruktionen der Technik mit Fleiß überwunden und dann erst mit Recht weggeworfen hatte. Eine neue Generation von Schauspielern, durch diesen erfolgreichen Vorgänger verlockt, suchte jedoch in der Geläufigkeit der Rede allein das Heil und meinte, — weil der Ruhm von Kainz in der Bestätigung gipfelte: er habe alle Tradition beiseite geworfen — alle Stufen der Schule, überhaupt alle technische Ausbildung der Rede überspringen zu können. Die damals auch von der Mode suggerierte Theaterkritik befeuerte solch kühnliches Beginnen, und binnen kurzer Frist war die Unverständlichkeit des gesprochenen Worts in den deutschen Theatern das fast einzige positive Ergebnis dieses neuen schauspielerischen Naturalismus. Durch seine Persönlichkeit, durch die impressionistische Entfaltung des Temperaments zu wirken, schien nun, wo nicht ein kunstvoller Wille konsequent auf die Erfüllung höherer Ziele drang, das Charakteristikum des neuen Darstellungsstils. Als dann gar die moderne Dichtung des Naturalismus mit ihrer knapperen und grau in grau sich haltenden Diktion dazukam, erlebte die deutsche Bühne in ihren Durchschnittsleistungen, namentlich des jüngeren Darstellergeschlechts, wieder einmal eine Auflösung aller stilistischen Gesetzmäßigkeiten: wie die Dichtung gab auch die Darstellung nur verschwimmende Stimmungen von Zuständen, aus denen sich, bald zufällig, bald absichtlich, nur vereinzelte Partien in hellerer und plastischerer Deutlichkeit hervorhoben. Das alte Mißverständnis aller naturalistischen Strömungen wurde wieder einmal lebendig; und wenn sich der moderne Naturalismus in allen Künsten jetzt mehr oder minder als Impressionismus gab, so heftete es sich eben auch dem der Bühne an: man glaubte im Kunstwerk aller synthetischen Prozesse entraten zu können und daß die Empfindung keines Umwegs über die sorgfältige Auswahl und Übung der Ausdrucksmittel bedürfe.

Im weiteren Verlauf des Naturalismus zeigte sich darum immer deutlicher der Verzicht auf die Erfüllung wirklicher Schauspielkunst, das heißt der Kunst: Charaktere leiblich und geistig glaubhaft bilden zu können. Den allermeisten Schauspielern dieser Periode schwebte vielmehr allen Ernstes als Ziel ihres Ehrgeizes vor: sich selbst in möglichster Treue und Ursprünglichkeit, unter freiester Entfaltung ihres Temperaments, zu spielen. Dadurch wurde die Frage der Individualitäten — eine natürlich immer sehr wichtige — die eigentlich ausschlaggebende; besonders auch für die Bühnenleiter, die kaum mehr den Anspruch erhoben, daß der Darsteller vielseitige Gestaltungskraft besitze, die nur noch mit so oder so beschaffenen Persönlichkeiten rechnen konnten und

infolge davon, bei der Verpflichtung zu vielgestaltigen Aufgaben, zu einem reichen Spielplan, den Personalbestand ihrer Bühnen gegen früher erheblich zu vermehren pflegten.

Auch bei der künstlerisch immerhin außerordentlich reichen Persönlichkeit von Kainz wurde der impressionistische Stil eine Klippe, an der dieser Schauspieler oft scheiterte, und zwar in einer Weise, die das künstlerische Niveau des Berufs herunterzog und die Kunst selbst nicht selten prostituierte. Bei dem geringsten Nachlassen der nervösen Konzentration versagt in diesem Stil natürlich dessen Impressionsfähigkeit; der Apparat spricht nicht an, oder seine Bewegungen werden automatisch, leer, plappernd. Da hätte eine andere Qualität der künstlerischen Seele helfend einzugreifen: der gesteigerte, sittliche Wille müßte die Elastizität des so ganz auf diese selbst gestellten Talents von neuem herstellen. Hier aber hat kaum ein Schauspieler so versagt, so versagen zu dürfen sich zugebilligt, wie Kainz, den man unter zehnmal mindestens achtmal seine Rolle nur noch „markieren" sah.

Wir haben freilich eine Reihe von Umständen, aus dem Großbetrieb des Theaters sich ergebend, kennen gelernt, die auf die ganze Art der Kunstübung fast unvermeidlich tiefen Schaden üben mußten. In der Großstadt ist von entscheidendem Eindruck für Stück und Darsteller eigentlich nur die Erstaufführung: dem Stück wird durch die Presse, durch das Einfluß besitzende, oder solchen doch vorschützende Publikum der Premieren das Schicksal bestimmt und ebenso wieder durch beide Faktoren dem Schauspieler der Wert seiner Leistung. Beruht die gefällte Entscheidung, wenn sie günstig ist, auf wirklichen starken Qualitäten der Dichtung und der Darstellung, bewährt sich die Wirkungskraft beider so, daß auch ein anderes Auditorium wieder in eine unmittelbare Bewegung versetzt wird, dann bewirkt dieser sich immer erneuernde Kontakt für eine Reihe von Vorstellungen dem Darsteller auch immer erneute Anreize zur Konzentration, zur Aufstraffung seines Ehrgeizes. Häufig aber ist mit der Erstaufführung auch die künstlerische Stimmung und überhaupt die erreichbare Wirkung erschöpft: das Publikum, das sich ferner, durch die Theateranzeigen der Zeitungen oder der Anschlagsäulen über die zeitgemäßen Vergnügungsprogramme der Metropole orientiert, einfindet, rekrutiert sich zum allergrößten Teil aus den Tausenden der meist nur in geschäftlichen Interessen die Großstadt durchkreuzenden Fremden. Das Theater ist nach einem Tag, dessen Strapazen, dessen gehäufte und ungewohnte Eindrücke das Nervensystem bereits stark überlastet haben, vor dem Nachtmahl und der Ruhe die letzte Programmnummer: man ist in Berlin und muß die gangbaren Stücke mit den hohen Aufführungsziffern gesehen haben. Eine aufmerksame Betrachtung aber der Physiognomie unserer Zuschauerräume verrät schon, daß diese hier zufällig zusammengekommene Menge ihrer überwiegenden Masse nach der zu erwartenden Darbietung eigentlich ohne jeden inneren Anteil gegenübersteht.

Eine stumpfe, verschüchterte, aus Neugier und Erstaunen über Nebensächlichstes gemischte Stimmung schlägt wie ein lähmender Luftstrom auf die Bretter, wo der Großstadtschauspieler eben vielleicht zum dreiundsiebzigsten- oder siebenundneunzigstenmale in einer Spielzeit die Inspiration für eine Sache aufbringen soll, die ihm selbst längst schal geworden ist. Die Leute, die so stumpf da unten sitzen, schreiben zudem keine Rezensionen; ihnen zu gefallen oder zu mißfallen ändert nichts an dem zu voraus bestimmten Gang der Dinge, der Tag für Tag die gleiche Pflichterfüllung aufbürdet. Und so fällt gerade das sensiblere Talent nur allzuleicht in den Ton gleichgültiger Routine, um ein im Grunde lästiges Geschäft so rasch und so wenig anstrengend wie möglich abzutun.

Schon jeder kleine Zeitraum zwischen dem häufigeren Spielen einer Rolle leiht dem Gestaltungstrieb des Schauspielers einen frischen Sukkurs aus der Phantasie, aus den erholten oder inzwischen auf anderen Bahnen bewegten Nerven. Solange seine Kraft überhaupt wächst, kann eine einigermaßen sorgsame Diätetik auch einen Zuwachs zu dem bisher in einer Gestalt Erreichten bringen. Diese Diätetik aber versagt dem Schauspieler der moderne Großstadtbetrieb des Theaters. In solchen abgespielten Stücken empfängt man daher oft Eindrücke, die in künstlerischem Sinne — und im Sinne einer unserer Theaterkultur wünschenswerten Berufsmoral — tief beschämend sind.

Das Berliner Deutsche Theater der ersten Periode legte auch hierin ein besseres Bestreben an den Tag. Es hat die Saisonstücke nicht abgejagt und für Wechsel im Spielplan soweit gesorgt, als es die sorgfältige Art zu arbeiten überhaupt gestattete. Durch fünf Jahre war es ihm vergönnt, die in jeder Beziehung führende Stellung unter den Bühnen Berlins zu behaupten; 1888 jedoch verlor es die bildende Kraft August Försters, der als Direktor ans Wiener Burgtheater berufen wurde und im selben Jahre tat ihm die bereits erwähnte Begründung des Lessing-Theaters insofern weiteren Abbruch, als eine Reihe seiner wertvollen Kräfte: Luise von Pöllnitz, Franz Schönfeld, Oskar Höcker, Marie Reisenhofer, an die neue Bühne übersiedelten.

Im nächsten Jahre dann entstand die vierte Berliner Schauspielbühne mit literarischen Ambitionen und für das Drama jeglichen Genres im „Berliner Theater“, das Ludwig Barnay aus dem ehemaligen Alhambra-Theater im Südwesten der Stadt erstehen ließ, wobei wiederum eine Störung der Personalbestände der übrigen Bühnen eintrat. Das Deutsche Theater verlor seinen Kainz ans Barnay-Theater und bald auch Agnes Sorma. Kainz bereitete sich durch diesen Wechsel für einige Jahre ein tragisches Geschick: er brach das ihm nicht zusagende Engagement bei Barnay und wurde vom Bühnenverein dieser Vertragsverletzung wegen nach den Satzungen gemaßregelt; keine Vereinsbühne durfte ihn engagieren. Eine Amerikafahrt füllte diese unfreiwillige Muße aus, bis L'Arronge die Felonie des Künstlers überwand und sogar aus dem Bühnenverein austrat, um Kainz wieder ans Deutsche Theater

engagieren zu können, wo dieser dann bis 1899, auch unter der nächsten Direktion, verblieb. Von da ab besitzt ihn das Burgtheater in Wien.

Neben Kainz wurde Agnes Sorma als die Vertreterin der künstlerischen Jugend des Deutschen Theaters genannt. Sie kam an diese Bühne als junge Naive vom Hoftheater in Weimar; mädchenhafter Charme, eine zarte, aber volle Empfindung, die in dem leise vibrierenden Ton der Stimme und in dem jede Regung verratenden Auge sich einschmeichelnd aussprach, gewannen ihr zwar sofort viel Sympathie, ließen aber zunächst kaum erkennen, zu welchem Reichtum ihr Temperament, zu welchem Umfang ihre seelische Vertiefung gelangen sollte. Agnes Sorma stellt eine der glücklichsten Entwicklungen dar, die je ein Talent genommen; und ein guter Teil dieses erfreulichen Resultats fällt eben dem stilbildenden Vermögen der Bühne zu, an der sie von Aufgabe zu Aufgabe sich kräftiger entfalten konnte. Die schlummernden Kräfte zu wecken, zu ermutigen, zu stählen: diese besondere Fähigkeit der Leiter des Deutschen Theaters, hat an dieser Schauspielerin ihr Meisterstück gezeigt; und Agnes Sorma fällt dabei, abgesehen von der Begabung, die sie einer solchen Schulung entgegenbrachte, das schöne Verdienst zu, daß sie sich selbst die empfangene künstlerische Methode zu einem treu befolgten Gesetz erhob, von dem sie zunächst nie abirrte. Dadurch wurde die urgesunde, immer in einer mädchenhaften Impulsivität verharrende, berückend liebenswürdige Natur in ihr immer sicherer, nach und nach noch vollere Gebilde der Dichtung zu erobern, die kalte Schönheit, die diesen der traditionelle Formalismus angehängt hatte, von ihnen abzustreifen und schließlich auch klassische Charaktere vom eigenen Zentrum aus mit ihrer licht- und wärmevollen Natur — nicht zuletzt auch mit ihrem poetischen Humor — zu durchleuchten. Das letzte ist vielleicht an der Gestaltungskraft der Sorma das Eigentümlichste: das sonnige Leuchten einer glücksmächtigen Seele, selbst noch durch den Schmerz der Tragik. Am schönsten trat das in den von ihr geschaffenen Frauen Grillparzers hervor: in der Esther, der Edritta (Weh dem, der lügt), in der Jüdin von Toledo; dann wieder in so gegensätzlichen Aufgaben, die die Verkörperung durch dieselbe Schauspielerin auszuschließen scheinen, wie in Shakespeares widerspenstiger Katharina und in Kleists Käthchen.

Im Jahre 1899 hat Agnes Sorma als Nora ihre Kunst in Paris zur bewundernden Anerkennung gebracht; auch hat der Dichter des Puppenheims sie als die beste deutsche Vertreterin dieser Rolle geschätzt. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß gerade diese Darstellerin dem bei der Besprechung des Dramas entstandenen Mißverständnis, nach welchem Nora als eine heroische Retterin ihres Geschlechts erscheint, Vorschub leistet. Bis auf die Peripetie aber kann die Nora der Sorma als das Vollste und Reifste gelten, was moderne deutsche Schauspielkunst in der weiblichen Linie zu leisten imstande ist. Eine andere typische Gestalt schuf sie aus dem Rautendelein der Ver-

sunkenen Glocke. Von 1890 bis 1894 gehörte sie dem „Berliner Theater“ an, kehrte dann wieder ans Deutsche Theater zurück, aus dessen Verband sie 1898 austrat, um ihre Kunst nur noch gastierend auszuüben. Auch bei ihr blieb dieses Beginnen nicht ohne schädliche Folge: der schönen ursprünglichen Innerlichkeit hängte sich ein trübendes Element der Routine an; in der Vergröberung der seelischen Linie, in der Verwischung der Sprache zur Undeutlichkeit bemerkbar, — Mängel, die, wie zu bemerken, erfreulicherweise mählich von ihr abfallen, seit sie wieder im festen Verband einer besonders künstlerisch geleiteten Berliner Bühne steht.

Bei weiterer Umschau nach Talenten von außergewöhnlichem Maß und besonderer Bedeutung aus der ersten Epoche des Deutschen Theaters ist dann Georg Engels zu nennen. Seit 1870 erst am Woltersdorf-Theater, dann am Wallner-Theater in Berlin als Possenkomiker und scharfer Charakteristiker von Schwankfiguren geschätzt, hat auch Engels, durch die höheren Aufgaben der neuen Bühne gespornt und von deren Gesamtton inspiriert, hier erst den Schritt zur psychologischen Schauspielkunst getan. So besonders als Hauptmanns Kollege Crampton. Vortrefflich wurde er auch in Aufgaben phantastischer Komik, wie sein Habakuk im Fuldaschen Talisman zeigte.

Dem Komiker der älteren Schule pflegte als höchstes Lob erteilt zu werden: daß er Ausbrüche der Heiterkeit hervorriefe, sobald er sich auf der Bühne zeige. Es ist klar, daß damit gewisse typische, mehr oder weniger groteske komische Züge in Mienen, Haltung oder Gebärde bezeichnet wurden. Und in der Tat bestritten diese Komiker den nicht geringsten Teil ihrer Aufgaben durch die einfache Entfaltung dieser komischen Allüren: der eine pfiff mit hochgezogenen Brauen, jener hatte eine besondere Art die Hand zu schlenkern, ein anderer knickte als Pointe in die Kniee, ein vierter endlich ergötzte durch das sichtbare Verschlucken aufsteigender Gemütsbewegung. Neben dieser in Äußerlichkeiten sich gebenden vis comica mochte im günstigen Falle eine nuancierte, realistische Charakteristik einhergehen, ein tieferes, zur Teilnahme fortreißendes Empfinden und auf den Höhepunkten, die ans Tragische streifen, auch etwa elementar Humanes zum Ausdruck kommen; im ganzen jedoch herrschte immer der Typus einer an das besondere Persönliche geknüpften Konvention vor. Die Tradition der aus der italienischen Maskenkomödie hervorgegangenen Volksbühne blieb hierin lebendig; die Wiener und Berliner Posse, aber auch die gesamte Operettenkultur — mit wenigen Ausnahmen — stand allezeit auf dieser Gewöhnung. Das moderne Theater strebte das Einordnen und die seinem Formalismus sich anpassende Indienststellung dieser typischen vis comica an. Das hatte es freilich schon lange getan: seit Lessing, Kleist, Hugo, Freytag. Doch was nach allem gepflegten Herkommen am leichtesten erfüllbar schien, erwies sich in der Praxis als fast unerreichbar; gerade in der dichterisch gezeichneten komischen Figur versagten sonst außer-

ordentlich komische Schauspieler. Gute Wirte in Minna von Barnhelm oder Dorfrichter Adam, ferner dezente Vertreter für Hofmarschall Kalb und Piepenbrink haben immer zu den Seltenheiten gehört und gewöhnlich deshalb, weil die von der Volksbühne herübergenommene groteske Maske fast nie wieder ganz abgestreift werden konnte. Fielen diese Aufgaben aber dem Charakterspieler zu, so entbehrten sie häufig wieder der latenten persönlichen Komik; das Bild stand dann wieder einige Linien zu hoch über der gewünschten Wirkung. Der zur literarischen Kultur des modernen Dramas gereifte Komiker war ein Bedürfnis des neuzeitigen Theaters, des Stils, den die Bühne jetzt anstrebte. Als einen solchen bewährte sich Georg Engels, wie auch das Berliner Schauspielhaus einen Komiker dieser Art, sogar mit noch bedeutenderen poetischen Fähigkeiten, in dem früher schon genannten Arthur Vollmer lange Zeit sein eigen nennt, — doch auch ihn leider nur wenig pflegt. Von Engels sind außer den schon genannten Rollen der Major Muzell (Die Kinder der Exzellenz), Rittmeister Dedenroth (Der Probepfeil), Bensberg (Goldfische), Schmalenbach (Die Haubenlerche) und besonders eben sein Wirt in Minna von Barnhelm wie auch sein Hofmarschall Kalb zu nennen. Von Vollmer die Shakespeare-Gestalten Gobbo, Pistol, Autolykus, Bleichenwang, dann Chlestakow in Gogols Revisor, Köhne Finke (Die Quitzows) und Orgon (Tartuffe).

Auf einer Mittellinie zwischen Konvention und psychologischem Realismus stand von den geschätzten Komikern dieser Zeit Felix Schweighofer, an dem freilich die Operettenpraxis bemerkbar abgefärbt hatte, der aber doch mit glücklicher Vertiefung zu Anzengruber greifen konnte; dann Alexander Girardi, der sein Bestes in der Sphäre Raimunds leistet, und mehr oder weniger im Mittelpunkt des Wiener Volksstücks der Neuzeit steht. Die Erbschaft der Berliner Posse verwaltete mit bedeutender komischer Kraft und scharfer Intensität Emil Thomas, den derben Humor des bäuerischen Volksstücks Konrad Dreher; beide Vertreter der typischen Komikerschule im guten Sinne. Deren degenerierte Abkommenschaft war durch Adolf Ernst vertreten. Vom Berliner Vorstadttheater ausgegangen, saß der letztgenannte durch langjährige Tätigkeit so fest in der Gunst des Berliner Geschmacks für das Genre der alten Posse, daß er, 1888, aus dem Luisenstädter-Theater sein eigenes, ein Adolf-Ernst-Theater, machen konnte, mit einem als neu sich gebenden besonderen Genre übereinander gehäuften Possenunsinns. Aber nicht nur beim grotesken Unsinn blieb es in dieser Zentrale komischer volkstümlicher Bühnenkunst; die alte Lazzi-Komödie der Situationen und Verwechslungen wurde zeitgemäß, nach dem Muster des Zirkus und der Operette, aufs Verschwenderischste mit halb angezogener Weiblichkeit ausgeputzt, die schwadronenweise bei Tanzkuplets und Finales Evolutionen ausführte, deren Pointe in irgend einer perversen Gliederverrenkung im Schlußtableau zum Ausdruck kam, in die die Hauptdarsteller, Adolf-Ernst voran, harmonisch sich einordneten. Daß in der Regel

irgend ein patriotischer Anstrich hinzukam, Fahnen, Namenszüge, Kaiserbüsten in bengalischer Beleuchtung, gab dieser künstlerischen Kultur noch ihre besondere Note. Geschichtlich zu konstatieren ist jedoch die wucherhafte Blüte dieser Bühne, deren Saisondarbietungen zu den Attraktionen der Großstadt gehörten, die jeder gesehen haben mußte. Eine besondere Nuance der komischen Kunst entfaltete am Residenz-Theater Richard Alexander. Der possenhafte Schwank, wie er sich seit der Mitte des Jahrhunderts an der Pariser Bühne ausgebildet hatte, stand auf der klugen Berechnung: den meist betrogenen Ehemann und den verführenden Lebemann — die beiden typischen Figuren — nicht, wie es früher in der Komödie üblich gewesen war, von Liebhabern darstellen zu lassen, sondern eben von ausgesprochenen Komikern. Dieses Genre wurde Alexanders eigenstes Gebiet, auf dem er sich — freilich ganz im Sinne der alten Komikerschule — glänzend bewährt: er erscheint auf der Bühne und die gewünschte Wirkung einer alle Kontrolle ausschließenden Heiterkeit ist hergestellt.

Von den neuen Theatergründungen sei zunächst der weiteren Entwicklung des Lessing-Theaters gedacht.

„Und wenn wir uns zu überheben wagen,
Uns lüstern zeigen nach der Menge Gunst,
Bei deinem Namen soll das Herz uns schlagen:
Zurück, zurück zur keuschen, lautern Kunst!
So wollen wir in deinem Geist uns einen,
Zum treuen Dienst des Rechten und des Reinen."

Nur diese Verse aus Oskar Blumenthals bei der Eröffnung dieser Bühne gesprochenem Prolog vermögen die Ironie zu beleuchten, die aus dem tatsächlichen Wirken dieses „Theaters der Lebenden" sich ergibt. Diese Gründung wurde schlecht und recht ein Theater der „Lebenwollenden" — und nach deren Anspruch wurde das „Rechte und Reine", das dazu helfen konnte, helfen mußte, bald einzig bemessen. Literarisch charakterlos, hat diese Bühne auch darstellerisch keine Kunst eigenen Gepräges hervorgebracht, wenn auch hier und da einmal, falls gerade günstige Konjunkturen für die Erwerbung besonders wertvoller Kräfte und für zufällig sich einstellende würdigere Aufgaben zusammentrafen, Gutes und zuweilen über das Mittelmaß Reichendes geboten. Das gleiche ist vom Berliner-Theater Ludwig Barnays zu sagen; ihm zu bestätigen, daß es die dankbare Aufgabe erfüllte, das populär-klassische Stück, neben dem Königlichen Schauspielhaus, zu wesentlich wohlfeileren Preisen für den sogenannten bürgerlichen Mittelstand, derart zu pflegen, daß ihm ein reiches Stammpublikum zufiel, und daß es sich dieses, dank einem gesunderen, auf die Abonnentenreihen begründeten Spielplan zu erhalten wußte. Der von Barnay gepflegte Stil war äußerlich übertragen, auf Effekt berechnet und auf Talmi-Meiningerei. An allen Berliner Theatern herrschte in diesen letzten fünfzehn Jahren eine fortwährende Verschiebung der Mächte: Schauspieler gingen

herüber und hinüber aus einem Ensemble ins andere und ebenso marktete man mit allen Mitteln gewiegten Geschäftssinns um die literarische Ware. An jeder dieser Bühnen kam zuweilen auch Verdienst und Glück zusammen und ließ einmal künstlerisch reifere Taten zustande kommen.

Trotz der ungemein entwickelten theatralischen Regsamkeit zeichneten sich doch gerade jene Jahre, wo so viel Unternehmungsgeist wach war, so viel Bestreben, den Konventionalismus der Bühnenkunst zu überwinden, durch eine gärende und steigende Unzufriedenheit der in der jungen Literatur verkörperten öffentlichen Meinung aus. Die dramaturgische Initiative zeigte sich anhaltend lahm; immer noch und überall herrschte der Theater-Gesichtspunkt: das gefällige Hinneigen zum Publikumsgeschmack und nirgends ein konsequenter Ernst, den Spielplan literarisch sauber und der Entwicklung dienend zu gestalten. Wenn hier und da irgend mal ein Vorstoß gewagt, eines der problematischen neuen Dramen aufgeführt wurde, — wie am Deutschen Theater, als unter L'Arronge ‚Nordische Heerfahrt' und ‚Stützen der Gesellschaft' aufgeführt wurden —, so entstand mehr eine Wirkung des Skandals, der Medisance; und in nicht seltenen Fällen mischte sich vorher oder nach erfolgter Aufführung die Zensurbehörde ein, solche Experimente unschädlich zu machen. Die junge dramatische Dichtung, formal fast durchweg auf dem Naturalismus, und inhaltlich auf die gefürchteten sozialistischen Ideen gerichtet, stand gewissermaßen unter Polizeiaufsicht, die nicht nur von den obrigkeitlichen Organen, sondern auch, in noch roherer Weise, von der ewig gedankenlosen Masse der schaulustigen Menge geübt wurde, der die Bühnenkultur unter der neuzeitigen kapitalistischen und großstädtischen Ära ausgeliefert war. Die Sorge der jüngeren, kulturbewußten dramaturgischen Reformatoren erging sich daher nach zwei Richtungen: einmal zu Organisationen zu gelangen für eine literarisch aufrichtige und stilistisch mit Entschiedenheit in neuen Bahnen schreitende dramatische Kunst; dieser einen Interessenten- oder auch nur Liebhaberkreis zu schaffen, dessen Begriffe von der Sache über dem Snobismus und der rohen Sensationssucht der wahllos in den Schauspielhäusern zusammenlaufenden Masse stünde. Dann aber zu solchen, die nicht der Plutokratie und deren schmarotzenden Anhängern allein die Bühnen auslieferten, vielmehr geeignet wären, dem von unserer Theaterkultur so gut wie ausgeschlossenen eigentlichen Volk gesunde dramatische Kost zu verabfolgen.

Der Ehrgeiz der ersten Richtung wurde durch das Beispiel geschürt, das der Pariser Schauspieler Antoine mit der Schöpfung seines Théâtre libre gab: eine Bühne ausschließlich für das antikonventionelle Drama und für impressionistisch-naturalistische Darstellungskunst, auf den Anteil eines gewählten Abonnentenpublikums gegründet. Das Erscheinen dieses in seiner Milieukunst verblüffend entwickelten Ensembles in Berlin, 1887, wirkte wie eine Offenbarung: in solcher Vollendung war eine konsequent naturalistische Schauspiel-

kunst nie gezeigt worden — und nie eine Kunst so intimer Regie. Weiteren Enthusiasmus für den psychologisch-naturalistischen Stil, der das Gewagteste dekadenten Trieblebens zu künstlerischem Ausdruck brachte, erregte im nächsten Jahre das Erscheinen der Réjane: als Germinie Lacerteux von E. de Goncourt, als Sappho Daudets, als Amoureuse von Georges de Porto Riche, Lysistrate und La Douloureuse von Maurice Donnay. Ein Intimes Theater in Berlin, wo ähnliche Kunst gepflegt werden könnte, war Gegenstand der Wünsche. Die Hauptsorge dabei: wie man es in Unabhängigkeit von der Zensur halten könne, war nur dadurch zu lösen, daß es überhaupt nicht als eine Anstalt, bestimmt dem „Vergnügen und der Unterhaltung der Einwohner" zu dienen, aufgetan wurde, sondern als die Veranstaltung einer geschlossenen Gesellschaft. Auf dieser Grundlage entstand, 1889, der Verein „Freie Bühne", zu dem die Anregungen und vorbereitenden Schritte in erster Linie von Maximilian Harden und Theodor Wolff gegeben und getan wurden, dem als kräftige Ausgestalter des Arbeitsplans dann Paul Schlenther und Otto Brahm dienten. Wie ferner auch bei allen ähnlichen Gründungen, verzichtete man auf eigenes Theaterhaus und Personal; vielmehr sah man einen Vorteil darin, sich von Fall zu Fall die geeignete Bühne ausleihen und das benötigte Personal wieder von Fall zu Fall, dem Bestreben einer denkbar mustergültigen Besetzung der Rollen folgend, den einheimischen oder auch ausländischen Bühnen zu entlehnen. Die Vorstellungen fanden in den Mittagsstunden statt. Am 29. September 1889 begann die Freie Bühne ihre Wirksamkeit mit einer Aufführung von ‚Gespenster'; am 20. Oktober folgte dann die schon besprochene Aufführung von ‚Vor Sonnenaufgang'. Fast jede Vorstellung der Freien Bühne war als ein literarisches Verdienst zu rühmen und hat Bresche gelegt in den Wall von Vorurteil, Ängstlichkeit und Indolenz, der das Gebiet des offiziellen Theaters umzirkte. ‚Henriette Maréchal' der Brüder Goucourt wurde hier gespielt, ‚Die Macht der Finsternis' von Tolstoi, ‚Das vierte Gebot' Anzengrubers, ‚Der Vater' von Strindberg, von Zola, dem Fahnenträger des Naturalismus, ‚Therese Raquin' und endlich auch das deutsche Musterstück der jungen Schule: ‚Die Familie Selicke' von Arno Holz und Johannes Schlaf.

Mit diesem geglückten Versuch war jedoch nur das Signal für eine Bewegung gegeben, die bald einen bedrohlichen Umfang annahm. Abgesehen von Berlin, wo sich nun fast in jedem Jahre eine oder mehrere solcher Vereinsbühnen bildeten, die nach demselben Rezept arbeiteten, entstanden auch in fast allen größeren Städten Deutschlands derartige dramatische Versuchsanstalten, zu deren Leitung sich allenthalben agitatorisch befähigte junge Literaten, bisher verkannte Dichter oder Regiekünstler reichlich einfanden, die mit den Mitgliederbeiträgen und Garantiefonds aus freiwilligen Zuwendungen in oft kindisch-dilettantischer Weise wirtschafteten, bis die Mittel aufgezehrt waren, oder die

Entdeckerfreude sich in trüben Katzenjammer gewandelt hatte. In Berlin folgte zunächst 1890 die „Deutsche Bühne“, die im Zentraltheater spielte und unter anderem Bleibtreus ‚Schicksal‘, ‚Irma‘ von Müller-Guttenbrunn, ‚Sumpf‘ von Julius Hart, ‚Brot‘ von Konrad Alberti, ‚Neue Menschen‘ von Hermann Bahr zur Aufführung brachte. Dann folgte die „Dramatische Gesellschaft“, die mit Josef Rüderers ‚Fahnenweihe‘ glücklich debütierte; die „Sezessionsbühne“ unter Führung von Martin Zickel; der „Akademisch-dramatische Verein“; die „Historisch-modernen Festspiele“, wo Wolfgang Kirchbach als Regisseur sich versuchte, e tutti quanti. In München etablierten sich ähnliche Gesellschaften als „Intimes Theater“, als „Akademisch-dramatischer Verein“, in Leipzig die „Freie literarische Gesellschaft“, die sich als Wanderbühne später unter Karl Heine selbständig machte und besonders Ibsen und Maeterlinck kultivierte.

Bald kam auch die Gepflogenheit auf, für einzelne neuauftauchende Dramatiker und deren Werke Sondervorstellungen aus einem Subskriptionsfonds zu veranstalten, wobei sich dann auch oft, dichterisch und künstlerisch, nur krasser Dilettantismus Genüge tat, so daß diese Art Kunstbetrieb bald wesentlich an Kredit einbüßte. Im allgemeinen aber hat auch diese Bewegung der Literatur manche Förderung gebracht, manchem einheimischen Talent die Probe auf seine Fähigkeiten ermöglicht und aus der ausländischen Dramatik manche wertvolle Anregung vermittelt. Der andere Zweck: der Entwicklung der Bühnenkunst fördernd beizuspringen, mußte im wesentlichen unerfüllt bleiben. Der ambulante Betrieb solcher Veranstaltungen schloß von vornherein jede intimere Arbeit aus; und der zu gewinnende Vorteil blieb auf die wenigen Fälle beschränkt, wo sich eine darstellerische Kraft in einer neuen Sphäre oder in einer gewagten Aufgabe enthüllte.

In der Bewegung für die Popularisierung guter Kunst ging wieder Berlin voran mit der Begründung der „Freien Volksbühne“, um die sich Bruno Wille, Julius Türk und Wilhelm Bölsche besonders tatkräftig einsetzten, deren Vorstellungen am 19. Oktober 1890 mit ‚Stützen der Gesellschaft‘ im Ostend-Theater begannen. Das ökonomische Prinzip war das gleiche: durch Entleihung des Bühnenhauses und des von Fall zu Fall benötigten Personals schuf man sich einen so wohlfeilen Apparat, daß die Betriebskosten durch außerordentlich geringe Mitgliedsbeiträge gedeckt werden konnten. Die dramaturgische Leitung besorgte der Vorstand; die Regieführung ein besonders oder im Nebenamt für den Verein verpflichteter Fachmann. Das Theater für das arbeitende Volk war den einen das Ziel — das Theater der Sozialdemokratie nannten es die anderen. Und da in der Tat in der „Freien Volksbühne“ die Mehrheit im Vorstand den Ton auf die sozialistische Tendenz der dramaturgischen Auswahl legte, kam es hier bald zu einer Sezession, indem sich die „Neue Freie Volksbühne“, von Bruno Wille geleitet, aus der Freien abzweigte, mit der Absicht, ihren Spielplan mehr nach rein künstlerischen

Gesichtspunkten zu bilden. Die Macht der Zahlen blieb bei der ersten Gründung, die es allmählich zu zehn Reihen brachte, also zehn Aufführungen eines Stückes veranstalten kann, um alle ihre Mitglieder zu befriedigen, die nach den Nummern ihrer Teilnehmerkarten in Serien eingeteilt sind. Die Plätze des Zuschauerraums werden für jede Vorstellung ausgelost, so daß bei diesen Darbietungen, namentlich in den ersten Jahren, die Möglichkeit keinen geringen Reiz ausübte, für ein Eintrittsgeld von 50 Pfennigen sich in den Fauteuils der „Volksausbeuter" wiegen und die Darbietungen erstklassiger Künstler der Luxustheater genießen zu können. Vom Standpunkt der sozialen Fürsorge betrachtet, bedeutet diese Kunstpflege, zu der man sich auch in anderen Städten entschlossen hat, für 10—15000 Familienglieder der nach Millionen zählenden großstädtischen Arbeiterschaft freilich immer nur erst einen Anfang. Sie systematisch zu organisieren, müßte eine weitzügige Kommunalpolitik — bei den Verpachtungen der städtischen Theater und bei der Erteilung der Konzession — ihren Willen, dem Volk zur Kultur zu helfen, zum Ausdruck bringen.

In Berlin hielt man einstweilen für notwendiger, diese Art sozialer Bestrebung unter polizeiliche Aufsicht zu stellen, die eine Verfügung vom 6. Januar 1892 damit motivierte: daß „er (der Verein) eine Einwirkung auf öffentliche Angelegenheiten bezwecke". Auch die literarische Initiative dieser Bühnen ist als dankenswert zu verzeichnen; und wenn die Einschränkung gelten mag, daß sie nicht gerade pädagogisch vorgingen, als sie die durch die schwierigsten Probleme sich auszeichnenden modernen Dramen besonders und in erster Reihe bevorzugten, statt mit Schiller, Lessing, Shakespeare, Molière zu beginnen, so ist ihr Spielplan im wesentlichen doch so trefflich und reich, wie wenige offizielle Theater ihn bisher so anzustreben den Mut hatten. Neben den später nachgeholten Klassikern ist Hebbel, Kleist, Ludwig, Anzengruber und Ibsen fast im ganzen Umfange gespielt worden; ebenso beinahe alles, was von älterer oder moderner ausländischer Literatur in die unsere hereingewirkt hat: Tolstoi, Gogol, Pisemskij, Zola, Henri Beque, die Goncourt.

Als eine für die moderne Großstadtkultur weitere wirkliche Errungenschaft auf unserem Gebiete stellt sich die Organisation des 1894 am 30. August mit einer Aufführung der ‚Räuber' eröffneten Schiller-Theaters dar. Dr. Raphael Löwenfeld, der verdienstvolle Begründer und Leiter dieser Bühne, der sich seit 1902 ein Schwesterinstitut im Norden der Stadt angegliedert hat, vermied es von vornherein, sich auf den politischen Boden zu stellen, aus dem die Freien Volksbühnen erwuchsen; seine Tendenz war die soziale Fürsorge für den „kleinen Mann", für die wirtschaftlich Schwachen, deren Bildungsbedürfnissen unsere Luxuskünste unerreichbar sind. Gedacht war dabei freilich auch ebenso an den Arbeiterstand; im wesentlichen aber lag von vornherein der Hauptnachdruck auf dem bürgerlichen Charakter der Einrichtung. Und an die bürgerliche Gesellschaft richtete sich der Appell: durch Aufbringung eines Ausstattungs- und

Subventionsfonds die Bildung einer Bühne zu ermöglichen, die im eigenen Hause gute Kunst mit einem ständigen Ensemble in täglichen Betrieb für etwa ein Drittel der durchschnittlichen Theaterpreise der Großstadt leisten sollte. Ein glücklich berechnetes Abonnementssystem ermöglicht eine sorgfältige Bühnenarbeit, wobei freilich alles Experimentieren vermieden werden muß, sodaß sich von selbst als Ergänzung der Grundsatz ergibt, nur wertsichere Stücke in den Spielplan einzustellen. Glücklich waren auch die Einführung äußerst geringer Preise für Garderobeaufbewahrung und für Erfrischungen, welche Bedürfnisse in den Geschäftstheatern wieder als Ausbeuteobjekte der Unternehmer dienen und deren Bezahlung für den wenig bemittelten Theaterbesucher eine lästige Kontribution darstellt. Zu den Theatervorstellungen treten, ergänzend, literarisch-musikalische Unterhaltungsabende. Der Betrieb erfolgt in der Form einer Aktiengesellschaft, durch einen zehnköpfigen Aufsichtsrat repräsentiert; als geschäftsführender Vorstand ist dem künstlerisch frei schaltenden Direktor ein Delegierter beigegeben. Zwei ältere Theater, das Wallner-Theater im Osten und das spätere Heim des Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters im Norden der Stadt, sind auf längere Fristen gepachtet.

Die künstlerische Erziehungsarbeit, die das Schiller-Theater durch ein abwechslungsreiches, planvoll gesteigertes Repertoire an einer breiten Schicht der Großstadtbevölkerung vollbringt, ist eine durchaus erfreuliche. Der kleine und mittlere Handwerker- und Gewerbestand, das große Heer der in Frauenberufen Stehenden, Volksschullehrer und Lehrerinnen, Techniker und Beamte mit mittlerem Einkommen sind hier in ein stetes Verhältnis zur Kunst gesetzt, unter einer Betriebsart, die ein würdiges artistisches und soziales Dekorum aufrecht erhält. In entschiedener Weise verließ man hier endlich die Gepflogenheit, dem Volk eine Kunst zweiten Ranges zu bieten; die Leistungen, wenn sie schon nicht durch Darsteller ersten Ranges ausgeübt werden können, halten sich doch im Stil entwickelten und reinen Kunstgeschmacks. Der Wohlfahrtsgesichtspunkt aber ist bei dieser Einrichtung so glücklich berücksichtigt, daß das Schiller-Theater als Typ dramaturgischer Organisation berufen erscheint, einen großen Teil der immer schwebenden Nationaltheaterfrage von dieser abzutrennen und der Lösung entgegenzuführen, die in der modernen wirtschaftlichen Entwicklung zunächst einzig möglich ist. Keine Großstadt dürfte zurückstehen, diesen praktischsten Weg sozialer Kunstpflege energisch zu verfolgen.

Die an den freien Bühnen vertretene literarische und stilistische Richtung fiel ihrem wesentlichen Charakter nach mit der seit Mitte der achtziger Jahre sich in aufsteigender Linie bewegenden des Naturalismus des Jüngsten Deutschlands zusammen. In Otto Brahm, der ihr in der Zeitschrift ‚Freie Bühne‘ (später ‚Neue Deutsche Rundschau‘) ein Organ gründete, in Paul Schlenther, der in der ‚Vossischen Zeitung‘ und in der ‚Nation‘ die Theaterkritik besorgte, erstanden ihr die beiden wichtigsten literarischen Förderer. Im Gegensatz zu

der charakterisierten früheren Halbheit und Lauheit der Theaterkritik repräsentierten die Genannten, denen auch der feinfühlige Fritz Mauthner und die Brüder Heinrich und Julius Hart zuzugesellen sind, trotz der in der Tendenz liegenden Einseitigkeit, ein wachereres dramaturgisches Gewissen als sonst in der deutschen Presse zum Ausdruck gelangt ist. Der „Schule“ skeptischer gegenüberstehend, dafür aber im früher schon erwähnten Sinne die weiteren Elemente der dramatischen Kultur mit außergewöhnlicher Scharfsicht heranziehend, wirkte — in der ‚Gegenwart‘, dann in der ‚Zukunft‘ — Maximilian Harden ganz besonders fördernd.

Die junge Schule, mit einer nun schon beträchtlichen und wohlhabenden Gesellschaftsmacht hinter sich, drängte nach den in der Freien Bühne abgelegten Proben dahin, an einem ständigen Theater sich voll auszuleben. Eine neue Bühnengründung, die des 1892 eröffneten Neuen Theaters, am Schiffbauerdamm, mit seiner für den intimen Stil sonst trefflich geeigneten Anlage, erwies sich unter den ersten Leitungen als vollständige Niete. Eine Erfüllung solcher Wünsche sollte erst eintreten, als, 1894, Dr. Otto Brahm die Leitung des Deutschen Theaters an sich brachte. L'Arronge und mit ihm der poetische Realismus trat von diesem Schauplatz zurück, um ihn dem konsequenten Naturalismus zu überlassen. Wieder eröffnete, nach einem Prolog von Gerhart Hauptmann, wie vor elf Jahren, Kabale und Liebe diese dramatische Hochschule des neuesten Stils. An Stelle von Joseph Kainz spielte Rudolf Rittner den Ferdinand, ein vom Residenz-Theater übernommener junger Schauspieler, der ausersehen war, in einer der typischsten idealen Gestalten der klassischen Dichtung die neue Richtung zu entwickeln: die konventionell-poetische Jünglingsgestalt sollte aufgehen im Naturburschen, der sich in aller Wirklichkeit seiner eignen Natur, wie sie gewachsen ist und sich gibt, darstellt. Das Individuell-Persönliche sollte an die Stelle des Charakteristisch-Poetischen treten. Alle dynamischen Elemente der rhetorischen Pathetik wurden ausgeschaltet, weil sie sich, der Überzeugung des Naturalismus nach, lediglich aus einer reflektorischen Wirkung ergeben, als Postulat der Empfindung, die dem Zuschauer zufällt, dem der Schauspieler jedoch aus dem Wege zu gehen habe.

Hier lag, im Sinne der Schauspielkunst, der große Irrtum der Schule offenbar: sie wollte Natur geben und gab verkümmerte Konvention, mit Unterdrückung der den Ausdruck gebärenden Empfindung. Wenn also die Resonanz dieses ersten Versuchs fast nur Mißbilligung war, so war das durch die Verkehrtheit in der Wahl des Objekts vollauf begründet: die ganze Sphäre stürmischen, schwärmerischen Überdrangs der jungen Schiller-Phantasie grau in grau ummalen zu wollen, mußte zu stellenweise grotesken Resultaten führen. Das bewies jedoch an sich nichts gegen den Stil, den man erstrebte, der, wenn er wieder Naturalismus genannt werden soll, mit der früheren Bedeutung dieses Wortes — bei den Mannheimern beispielsweise — wenig gemeinsam

hat. Denn es trat doch klar zutage, daß die Grundfehler des alten Naturalismus — die Willkür und die Laune — hier durch ein strengeres Kunstgesetz niedergehalten werden sollten. Das Ideal des neuen Stils gab sich freilich mehr negativ als positiv: es sollte ängstlich ein Herausfallen aus der Linie der absoluten Naturwahrheit vermieden werden. Dabei war die das kleinste Maß von Verschiebungen rügende Disziplin, die aus der Regie sprach, die künstlerische, konsequent geübte Tugend der Schule und blieb es auch an dieser Bühne.

Damit ist die Entfaltungsmöglichkeit des Stiles selbst bezeichnet und an den Resultaten kann die Richtigkeit der Analyse nachgeprüft werden: der Phantasie sind die engsten Grenzen gezogen, so daß sich das eigentlich Poetische immer in einer fast mathematisch zu nennenden Formulierung gibt. Schauspielerisch aber entscheidet fast ausschließlich die im Individuellen beschlossene Charakteristik, der Reiz der Persönlichkeiten an sich. In dem durch glückliches Dispositionstalent erreichten Vielklang solcher individuellen Werte hat das jüngere Deutsche Theater oft und lange Zeit sein bestes Vermögen offenbart. Die nämlichen Umstände veranlaßten aber auch seine verwerfliche Praxis, einmal in Gang gebrachte Stücke später mit Besetzungen erster und zweiter Reserve geschäftlich auszubeuten und so Serien von Vorstellungen zu bieten, in denen der Dilettantismus, von keinem Hauch eines künstlerischen Gesamtgeistes mehr berührt, sich offenbarte. Auch darf nicht verschwiegen werden, daß mit dieser Praxis eine Dupierung des Publikums verknüpft ist, eine auf den Fremdenfang, auf die „Provinzonkels“ berechnete; vom „Ruhm“ des Theaters und des Stückes angelockt bezahlen die Besucher die hohen Großstadtpreise für einen Kunstgenuß, den ihnen das Schillertheater — besser — für ein Fünftel der Ausgaben leisten würde.

Literarisch bedeutet die Dramaturgie Otto Brahms am Deutschen Theater die größte Einseitigkeit und den verletzendsten Mangel an kulturellem Pflichtgefühl, den eine auf das Programm literarischer Wahrhaftigkeit und Freiheit begründete Kunstbühne sich nur schuldig machen kann. Das Deutsche Theater der zweiten Periode hat Gerhart Hauptmann kultiviert — allenfalls noch Georg Hirschfeld — und sonst niemand. Alle anderen Dramatiker sind vielmehr als Notbehelfe erschienen, was natürlich nicht ausschloß, daß sie, wenn ihre Stücke sich als Kassenmagneten bewährten, die gleiche breite Pflege fanden wie der Hauspoet dieser Bühne. Als kulturelle Pflicht dieses Theaters, unter der Flagge, die es gehißt hatte, bot sich aber vor allem ganz unabweisbar die dar, dem führenden Geist des modernen Dramas durchaus die Zentralstellung einzuräumen: das war Henrik Ibsen. Wie ein vornehmes offizielles Theater seine Ehre darin suchen muß, den klassischen Spielplan in möglichster Vollkommenheit zu halten und die hervorragenden Kräfte der Darstellung in dessen Dienst zu stellen, so hätte hier das Drama Ibsens den eisernen Grundstock bilden müssen. Es wäre eine Tat gewesen, den dieser Bühne in fast

ununterbrochenem Strom zufließenden reichlichen Gewinn so lange zu einem Subventionsfonds für klassische Vorstellungen Ibsens zu verwenden, bis diesem Initiator des neuen Dramas ein populäres und richtiges Verständnis geschaffen worden wäre. Sobald jedoch der Kassenrapport zu Ungunsten der alten und des neuen Klassikers sprach und sich den Hauptmann, Sudermann, Fulda, Dreyer zuneigte, wurde Ibsen stets auf sogenannte Respektsvorstellungen eingeschränkt. Im anderen Sinn ist freilich auch nicht zu verkennen, daß der Geist des Hauses nicht hinreichte, dem Ibsen-Drama zu vollendeten oder wenigstens hervorragenden Darstellungen zu verhelfen. Daß Ibsen mit naturalistischen Mitteln nicht zu erschöpfen ist und Vorstellungen seiner Dramen, die das Symbolische der Dichtung geflissentlich oder aus Unvermögen ersticken, ihm nicht gerecht werden, braucht hier nicht nochmals dargelegt zu werden.

In Aufgaben des konsequenten Naturalismus hat die Bühne Brahms ihr Eigentümlichstes und Bestes geleistet: Die Weber, Fuhrmann Henschel, Der Biberpelz und zuletzt noch Rose Bernd. Nur selten steigerte sie ihr Vermögen bis zur poetischen Kunst, wie in der Versunkenen Glocke, deren gelungene Darstellung freilich ganz an die drei Hauptdarsteller, Kainz, Agnes Sorma und Hermann Müller als Nickelmann, geknüpft war.

In Hermann Müller verlor die Bühne leider frühzeitig ihre phantasiereichste Individualität. Er war oft aus sich selbst leuchtende Farbe in dem sonst grauen Ensemble und ein Schauspieler mit großer Wandlungsfähigkeit, die sonst im Naturalismus keine Pflege findet und kaum bewertet wird. Der Mangel an Wandlungsfähigkeit macht sich besonders bei den beiden starken Individualitäten von Rudolf Rittner und Else Lehmann fühlbar. Rittner gewann seiner Persönlichkeit das ihr stets gebührende künstlerische Interesse als Hans in Halbes ‚Jugend‘, und deren vollste Entfaltung dürfte er als Fuhrmann Henschel erreicht haben; Gestalten einer naiven Urwüchsigkeit finden durch ihn die glaubhafteste Verkörperung. Else Lehmann, eine talentierte Lustspiel-Soubrette des Wallner-Theaters, erlangte den Kranz der tragischen Muse in der Aufführung der Freien Bühne von ‚Vor Sonnenaufgang‘ als Helene Krause. L'Arronge zog sie zu höheren Aufgaben empor. So wurde sie Wildenbruchs erste Haubenlerche, Hauptmanns junge Frau Vockerath (Einsame Menschen) und unter Brahm dann die Regine der Gespenster, die Anisja der Macht der Finsternis und die Hanne des Fuhrmann Henschel — wohl ihre vollste Leistung. Voll aber, im Sinn einer selten urwüchsigen Natur, deren Ausbrüche als Kraft oder Schmerz, als Innigkeit oder Wildheit, von elementarer Gewalt sind, ist Else Lehmann stets, wo sich ihre Persönlichkeit nur irgendwie mit der Rolle deckt; wo das nicht der Fall ist, wie als Ella Rendheim in ‚John Gabriel Borkmann‘, tritt der berührte Mangel an Wandlungsfähigkeit hervor und sie findet sich alsdann nicht in die geforderte Form.

Reicher als die genannten beiden an dieser seltenen Gabe war Max

Reinhardt, ein Schauspieler von reifem Kunstverstand und auch von gefühlsmächtigem Instinkt geleitet; ein Bildner charakteristischer Gestalten von jener inneren Lebendigkeit, die uns als etwas organisch Gewachsenes anmutet und doch mehr ist, als nur der Reflex der eigenen Natur. Max Reinhardt hat später in Berlin als Leiter des „Kleinen Theaters" und des „Neuen Theaters" — man dürfte sagen — die Synthese der neuzeitigen Stilentfaltung aus dem Zusammenstoßen des poetischen Realismus und des Naturalismus als poetischen Impressionismus zu ziehen verstanden. Er hat eine Bühne geschaffen, die literarisch, von scharfsichtigem Ehrgeiz geleitet, die fruchtbarste der Gegenwart genannt werden darf, und darstellerisch eine Jungkultur phantasiereichen, wenn auch nicht immer — oder noch nicht — phantasiereifen Stils darstellt. Dem Realismus ist die symbolistische Bedeutsamkeit wieder vereinigt worden. Diese Epoche fällt jedoch erst in die letzten Jahre des neuen Jahrhunderts.

Neben den genannten stand für härtere Charaktere reifer Männlichkeit Hermann Nissen, dem zur vollen Wirkung in seinem Fach nur ein größeres Maß poetischen Schwungs und auch der Dämonie nötig wäre. Das zeigte sich in seinem sonst trefflichen John Gabriel Borkmann, wo ein Plus an innerer Größe diesen dramatisierten Lesseps in die poetische Sphäre gerückt hätte — in die Shakespearesche — wohinein Ibsen hier langt. Als wichtigster Pfeiler des Deutschen Theater-Ensembles dieser Periode ist endlich Emanuel Reicher zu nennen. Er kam 1887 als reifer Schauspieler, der sich wesentlich im Heldenfach betätigt hatte, ans Berliner Residenz-Theater und erregte dort Aufsehen, als er neben dem Othello Rossis den Jago spielte und aus dem Kaiser Justinian der Sardouschen ‚Theodora' eine bemerkenswerte poetische Karikatur gestaltete. Auch Reicher hat zweifellos aus diesem Zusammenwirken mit dem Italiener erst den entscheidenden Anstoß zum psychologischen Realismus empfangen und zum Mut einer vollen Transfiguration unter Hintansetzung aller Betonung der eigenen Persönlichkeit. Als Pastor Manders in ‚Gespenster' und als Meister Anton Hebbels schuf er dann zwei jener prächtig individuell vertieften Gestalten, die ihm den Ruf des eigentlichen naturalistischen Meisterspielers der Epoche brachten. Das ist jedoch Reicher gegenüber eine irreführende und zu allgemeine Etikette: es handelt sich bei ihm nicht lediglich um Naturalismus, sondern gerade um ein sehr zielvolles Ausbilden der Gestalten im poetisch-psychologischen Sinne, wobei er phantastisch-bizarre Elemente durchaus nicht vermeidet. So konnte er in der Tat zu einem fast voll befriedigenden Ibsendarsteller — als Rosmer, Solneß — heranreifen. Hinter seinem Realismus bleibt das Bedeutsame, das Poetische der dichterischen Gestalt sichtbar, weil er davon ausgeht und so einen reicher geschöpften Inhalt, in besonnener Absichtlichkeit, mit den scharfen schlichten Linien umzieht, die der Stil des Naturalismus allein billigt. Das geschieht jedoch nicht immer ohne Pedanterie und die Neigung seines Temperaments zur

Reflexion ist eine hemmende Fessel seiner Kunst, die des Merkmals der Genialität dadurch leider entbehrt und am reifsten in Rollen reflektorischen Charakters ist. Dann tritt jedoch oft seine Gabe zu passiver Charakteristik in überraschend reicher Bildkraft hervor. Reichers Tätigkeit in Berlin ist, was seine Bühnenzuständigkeit betrifft, übrigens typisch für die Schauspieler dieser Periode: er gehörte zeitweilig dem Residenz-Theater, dann der Königlichen Bühne, dann wieder dem Residenz-Theater, später dem Lessing-Theater, dann dem Deutschen und endlich den Reinhardtischen Bühnen an.

Wünscht man bei Reicher oft eine unmittelbarere Impulsivität, so stößt sich diese bei dem Schauspieler, der ihn am Deutschen Theater ersetzte, bei Albert Bassermann, an begrenzte physische Darstellungsmittel. Bassermann kam an die Bühne Brahms vom Berliner Theater, wo er die Aufmerksamkeit erregte auf seine Fähigkeit, mit scharfer realistischer Charakteristik doch ein überraschendes Maß aufrichtiger Innerlichkeit zu vereinen. Seine Figuren haben zentrale Kraft, die ein sichtbar stark suggerierter Wille zusammenhält. Eine vorragende Leistung bot er als Pastor Bratt in ‚Über unsere Kraft‘. Die von krampfhaftem Schluchzen unterbrochene Offenbarung eines inneren Erlebnisses wirkte sehr stark, und ähnliche Momente bezeichnen stets die Höhepunkte seiner Rollen: lohende Innerlichkeit, gärende Phantasie stehen gegen einen starren Individualismus. Dabei ergeben sich Ausbrüche des flüssigen seelischen Inhalts von heißer Temperatur und es tritt eine Wirkung zutage, die nur großer intuitiver Schauspielkunst erreichbar ist. Nikita in Tolstois Macht der Finsternis, der Oswald der Gespenster, der Hjalmar der Wildente sind in einer langen Reihe immer kunst- und bedeutungsvoller Schöpfungen die glücklichsten. In Oskar Sauer besitzt das Deutsche Theater eine scharf umrissene Persönlichkeit, die das Wesen norddeutscher offizieller Konvention zum erschöpfenden Ausdruck bringt: sein Amtsvorsteher Wehrhahn im Biberpelz, sein Regierungsrat Keller in Sudermanns Heimat, Gerichtsrat Brock in Hedda Gabler, Brendel in Rosmersholm bezeichnen seine Sphäre. Von 1896 ab trat erst im Lessing-Theater, dann am Deutschen als Heroine und Darstellerin moderner Frauen großen Zugs Luise Dumont auf; mit entscheidendem Erfolg zuerst in ‚Wiederkehr‘ von François de Curel, dann als Elisabeth in Sudermanns Glück im Winkel, als die Frau Alving der Gespenster — die von Charlotte Anno-Frohn — einer vielversprechenden und früh verschiedenen Darstellerin in Berlin zuerst gespielt worden ist —, als Hedda Gabler und als Irene in ‚Wenn wir Toten erwachen‘. Anna Haverland, ihre Fachgenossin, füllte nach ihrer Wirksamkeit am Deutschen Theater an der Königlichen Bühne, dann am Berliner Theater das Fach der heroischen Mütter im edeln Stil und mit poetischer Wärme aus. Ihre Volumnia in ‚Coriolan‘ stand in klassischer Schönheit und Fülle, belebter als ähnliche Gestalten der Klara Ziegler, auf der Szene.

Hiermit dürfte nach dem bei früheren Epochen angewandten Maßstabe die

Revue der zeitgenössischen Darsteller, was Berlin angeht, schon eher zu weit, als zu eng, vollzogen sein. Den genannten Berliner Bühnengründungen folgte 1896 die des Theaters des Westens, das, nach verschiedenen mißglückten Versuchen, als Schauspielbühne sich zu entwickeln, als zweites Opernhaus der Metropole, erst unter Leitung von Max Hofpauer, dann unter der von Alois Prasch — der Ludwig Barnay in der Direktion des Berliner Theaters abgelöst hatte — sich behauptet, ohne künstlerische Bedeutung erlangt zu haben. Von bedeutsamen Bühnengründungen im Reich sei die des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg hervorgehoben: auch ein Sozietätstheater, das Freiherrn Alfred von Berger, den langjährigen artistischen Sekretär und früheren Dozenten an der Wiener Universität als Leiter besitzt, einen der feinfühligsten Dramaturgen der Gegenwart. Als Darsteller wirken dort, neben Franziska Ellmenreich, Adele Doré im Heroinenfach, Robert Nhil als Konversationsschauspieler und Karl Wagner, der Sohn von Joseph Wagner, im Fach der poetischen Helden. In Frankfurt am Main ist man dem früher von Wien gegebenen Beispiel gefolgt, Oper und Schauspiel unter selbständigen Leitungen zu isolieren; letzteres, unter der langjährigen Führung von Emil Claar, hat kürzlich sein besonderes, modernes Heim im Neuen Schauspielhaus empfangen.

Der Verschiebung des theatralischen Zentrums von Wien nach Berlin, entsprechend, sind bis jetzt nur die künstlerischen Geschicke im Reich und in seiner neuen Metropole betrachtet worden. Lenken wir zum älteren Zentrum in Wien zurück, um mit den Geschicken der dortigen Bühnen — als wichtige Ergänzung — diese Darstellung der jüngsten Theaterkunst zu beschließen.

Unter Dingelstedt war eine bemerkenswerte Zentralisation der Leitung erreicht gewesen, 1875 war sogar der Posten des Intendanten ganz aufgelöst und die Theater waren direkt wieder dem Oberhofmeisteramt unterstellt worden; 1880 jedoch wurde der Intendantenposten wieder reaktiviert, ohne daß indes die Bekleider desselben, die Freiherren von Hoffmann, Bezeczny, Plappart von Leenheer, irgendwie anders hervorgetreten wären denn als die taktvoll verwaltete Instanz zwischen der künstlerischen Leitung und der obersten Beamtenschaft. Der tüchtige, ökonomische Direktor dieser ganzen Epoche war Eduard Wlassack, der gewissenhafte Chronist des Burgtheaters. Nach Dingelstedts Tod, 1881, wurde Adolf Wilbrandt der künstlerische Führer der dramatischen Hochburg. Das zaghafte, immer eher rückwärts als vorwärts gerichtete Talent Wilbrandts begriff seine Mission — die damals noch kaum angefochtene — darin, in einer Zeit der Gärungen den künstlerischen Charakter dieser Bühne konservativ zu bewahren. Von dem bösen Geist der Neuerer mochten weder das Hauspublikum des Burgtheaters, noch seine Darsteller etwas wissen. Feindlich aber galt alles, was geeignet erschien, die edle Linie des Burgtheaterstils zu stören. Ausnahmeweise und weil er nun doch einmal zur engeren Wiener

Kultur gehörte, ließ man Anzengruber auf die geweihten Bretter; doch ehe man zuviel an Kühnheit wagte, suchte man lieber, wie es von jeher geschehen war, die liebe Durchschnittsware der Zeitproduktion durch gediegene und vertiefte Darstellung zu adeln. Seine literarische Initiative hielt das Burgtheater nicht ganz so trivial wie die königliche Rivalin in Berlin, aber auch nicht viel mutiger und geschmackvoller; dagegen war Wilbrandt mit dramaturgischen Renovationen oft glücklich: Calderons ‚Richter von Zalamea‘, mit Bernhard Baumeister als Alkade und Ludwig Gabillon als köstlichen Don Lope, wurde eine Vorstellung, des alten Burgtheaterruhmes würdig. Der vollständigen Faust-Aufführung ist an früherer Stelle schon Erwähnung getan. Geringfügig bis zur Unwesentlichkeit war in dieser Epoche leider der Zuwachs an schauspielerischer Kraft. Da mußte der alte Bestand mit den von Laube und Dingelstedt beschafften Ergänzungen schon die Parade bestreiten und tat es mit gewohnter Bravour, obschon eben doch der Mangel an verheißungsvoller Jugend nicht verdeckt werden konnte. Es geschah namentlich in dieser Periode des Burgtheaters, daß sich oft auf den Brettern Liebespaare zeigten, denen man zusammen ein Lebensalter von mehr als hundert Jahren nachrechnen konnte; das erschien grotesk in einer Zeit, die einem neuen Sturm und Drang zuneigte und in der temperamentvollen Willkür der Jugend frohe Zuversicht erblickte. Die Jugend am Burgtheater aber begann gewöhnlich erst mit dem vierzigsten Lebensjahre; bis dahin währte die Kindheit und dienende Anfängerschaft. Bei den Frauen machte man allenfalls eine Ausnahme: so rückte unter Wilbrandt Stella Hohenfels ins Fach der jugendlichen poetischen Frauengestalten, das sie mit warmer abgeklärter Innerlichkeit heute noch behauptet, während, wie erwähnt, der reichen Josephine Wessely nur kurze Zeit neben ihr gegönnt war. Ihr Partner war Emmerich Robert, der mit Fritz Krastel sich in die jungen Helden teilte. Sonst stand der Bau auf den alten, mit wohlverdienten Kränzen reich umwundenen Säulen.

Die literarische Gärung in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre bereitete auch am Burgtheater den Wechsel oder wenigstens den Versuch zu einem Wechsel des dramaturgischen Systems vor. Wilbrandt zog sich theatermüde aufs Poetenaltenteil in seine Vaterstadt Rostock zurück und unter den immer zahlreichen Kandidaten konzentrierte sich diesmal das meiste Vertrauen auf Dr. August Förster. In Wilbrandt war des Literaten zuviel gewesen und des konservativen Literaten zumal; andererseits scheute man aber auch einem Schauspieler die Leitung der ersten deutschen Bühne anzuvertrauen, sonst hätte auch damals schon die überwiegende künstlerische Stellung, die Adolf Sonnenthal behauptete, der im Verein mit Freiherrn von Berger interimistisch die Leitung versah, diesen wohl in den Sattel gehoben. In Förster jedoch schien der Kompromiß gefunden: als Schauspieler und Regisseur in der Burgtheaterschule aufgewachsen, als Dramaturg von gediegener Bildung und nun auch als Direktor in einer

sehr glücklichen Epoche am Leipziger Stadttheater, besonders dann aber am Deutschen Theater in Berlin, von hohem Verdienst. Denn gerade der aufblühende Ruhm des Berliner Deutschen Theaters hatte den des Burgtheaters fast in den Schatten gestellt. So wurde Försters Anstellung mit allgemeiner Zuversicht begrüßt.

Nicht vielmehr als ein Jahr war ihm in dieser Tätigkeit beschieden, die einige Anläufe zeigte, wohl geeignet, jene Zuversicht zu erfüllen. Grillparzer und namentlich Hebbel standen im Spielplan Försters voran: eine Aufführung von ‚Gyges und sein Ring' bezeichnete eine weitere Stufe reifer Burgtheaterkunst, wenn auch die Vertreterin der Rhodope, Agathe Barsescu, eine Rumänin, die Förster der deutschen Bühne als einen neuen Stern zuführte, die Hoffnungen nicht erfüllt hat, die sie erweckte. Mit vielen Sorgen belastet, die aus den Unzuträglichkeiten für die darstellerische Technik im neuen Theaterbau, der mit seinem Direktionsantritt eingeweiht wurde, entsprangen, für die Erneuerung des Spielplans und des Personals reiche Pläne verfolgend, von denen einige auch schon in die Wege geleitet waren, starb Förster, als er in den Weihnachtstagen 1889 eine kurze Erfrischung in den Bergen suchte, eines jähen Todes. Das Deutsche Theater verlor in ihm einen seiner gediegensten Vertreter: Kunst, Können, Wissen und reiner Berufsgeist, bei gradem und jovialem Charakter, hatten gleichen Teil an seinem Wesen.

Nach kürzester Frist erhielt das Burgtheater einen neuen und alle Welt überraschenden Direktor in Dr. Max Burckhard, einem Rechtsdozenten der Wiener Universität. Niemand wußte recht, auf Grund welcher Leistungen in irgend einem Zusammenhang mit der Bühne. Die Wahl schien jedoch aus der noch verstärkten Tendenz hervorgegangen, dem Schauspielerelement und der Regisseur-Oligarchie ein energisches, modernes literarisches Temperament gegenüberzustellen. Als solches bewährte sich auch der neue Leiter. Daß es auch zu viel Tradition an einem Theater geben und daß man vor lauter Bedenken weiter hinter dem Niveau selbst der besonnenen Entwicklung zurückbleiben kann, war am Burgtheater der letzten zehn Jahre nicht zu verkennen. Dieses Institut brauchte einmal einen Durchgänger. Vielleicht, daß man in dem sehr verwickelten vielköpfigen und von verschiedensten Neigungen bewegten anonymen Leitungszentrum, für das der zeitweilige Intendant freilich dem Namen nach aufkommen sollte, sich diese Durchgängerperiode nur als ein Intermezzo gedacht hat, um dann durch ein konservatives Regiment das mit neuen Fermenten durchsetzte Chaos wieder zur Harmonie zu bringen. Denn das Burgtheater stand in seinen alten Privilegien nicht mehr unerschüttert: im Herbst 1889 hatte in seiner unmittelbaren Nähe das Deutsche Volkstheater seine Pforten eröffnet, das mit besonderem Glück, ähnlich wie die neuen Schauspielhäuser in Berlin, in jeglichem Genre, auch auf dem Gebiet der Klassiker, besonders aber doch mit frischem Wagemut für neue Literatur der Hofbühne den Wett-

kampf darbot und durch seine bürgerlicheren Preise auch das bürgerliche Publikum Wiens an sich zog. Gleich darauf entstand eine weitere neue Bühne im Raimund-Theater, das auch, wie das Volkstheater, aus einer Aktiengesellschaft hervorging und besonders das Genre, zu dem sein Namen es verpflichtete, pflegen, daneben aber auch der modernen Produktion dienen sollte. Am Volkstheater war Emmerich von Bukovics, der für seinen Bruder Karl — eine wertvolle Kraft vom Laubeschen Stadttheater, der vor Eröffnung des Volkstheaters starb — eintrat, der Direktor; am Raimund-Theater, das 1893 eröffnet wurde, Adam Müller von Guttenbrunn, den bald Ernst Gettke ablöste. Am Ende der Burckhardischen Periode kam dann noch das Kaiser Jubiläums-Stadttheater, am 14. Dezember 1898 eröffnet, dazu, dessen Leitung Müller von Guttenbrunn zufiel, das sich jedoch durch ganz besondere Trivialität des Spielplans auszeichnete.

Ein besonderes Interesse konzentrierte sich auf Wien im Jahre 1892, als dort die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen stattfand. Abgesehen von dem zusammengebrachten, sehr reichen kulturhistorischen Apparat, waren auch Mustervorstellungen vorgesehen worden: die Comédie française ließ sich sehen, das Dänische National-Theater-Ensemble mit der bedeutenden Ibsendarstellerin Hennings, ein Modernes Ensemble Berliner Schauspieler, von Emanuel Reicher geleitet, und im Carl-Theater spielte eine italienische Truppe, wobei Eleonora Duse in Deutschland bekannt wurde. Schöne Vorzüge des romanischen Talents zeigten sich in dieser Schauspielerin, zugleich aber, als eine neue Note, die nervöse und selbst in ihren pathologischen Charakter noch bestechende Impressionibilität. Von wirklicher Verwandlungs- und Charakterisierungsfähigkeit besitzt die Duse gar nichts: der Reiz der unter der leisesten Empfindung vibrierenden und nach außen sichtbar werdenden Seele macht ihre Kunst aus, die sie am originellsten als Vergas Santuzza, als Goldonis Locandiera und als Gioconda von d'Annunzio entfaltet.

Burckhards Epoche am Burgtheater entsprach durchaus den neugeschaffenen Verhältnissen. Die Initiative war eine flottere als je in einer früheren Zeit: Anzengruber, Ibsen, Hauptmann wurden mit Eifer in den Spielplan aufgenommen und man wagte lieber einmal ein Experiment, selbst wenn es voraussichtlich mißglücken würde, als daß man die Hände in den Schoß gelegt und den Konkurrenzbühnen den Vorrang gelassen hätte. Das Burgtheater hat keine andere Epoche gehabt, wo es so viel neuer und bedeutsamer Arbeit obgelegen hätte. Unter den dreiundachtzig Novitäten der Burckhardischen Leitung war natürlich auch viel Tagesware, vieles aber auch von bleibendem und förderndem Wert. Ibsen erschien im Spielplan mit Ein Volksfeind, Die Kronprätendenten, Das Fest auf Solhaug, Stützen der Gesellschaft, Klein Eyolf, Die Wildente; Gerhart Hauptmann mit Einsame Menschen, Kollege Crampton, Hannele, Die versunkene Glocke; die Anzengruber-Darstellungen

wurden ergänzt und von Shakespeare standen von 1890 bis 1898 achtzehn Werke im Spielplan.

Auch in der Erneuerung des Darstellerkreises bewies Burckhard ein gesundes Auge und einen glücklichen Griff. Junge Talente, wie Georg Reimers und Max Devrient, rückten vor; neue wurden versucht, wie Ferdinand Bonn, der später in Berlin tätige Hermann Müller, Oskar Gimmich. Ferner wurden Babette Reinhold-Devrient, Marie Pospischil und die treffliche Mütterspielerin des Münchner Oberbayrischen Ensembles, Amalie Schönchen, gewonnen; endlich aber Adele Sandrock, Karoline Medelsky und Friedrich Mittwurzer. — Als, 1899, Burckhard zurücktrat, konnte Dr. Paul Schlenther, der wohl- und weitberufene Dramaturg der „Moderne", die Nachfolgerschaft antreten an einem Burgtheater, das einen Regenerationsprozeß mit glücklichem Erfolg hinter sich hatte. —

Adele Sandrock wurde, nach einer langen Künstlerfahrt durch Mitteleuropa, von Nord nach Süd und von Ost nach West, in Wien erst 1889 durch einen glücklichen Zufall, der sie zur Aushilfe ans Theater an der Wien berief, als Iza in ‚Fall Clemenceau' in ihrer bedeutenden Kraft erkannt und ihr am Volkstheater der Boden zur Entfaltung ihrer intensiven künstlerischen Persönlichkeit bereitet. Schon damals faßte Förster sie fürs Burgtheater ins Auge. Die von ihm erkannten außerordentlichen Anlagen bewährten sich denn auch: eine elementar sinnliche Kraft, ein fast wildes Temperament, das auch der poetischen Vertiefung und der dämonischen Färbung zugänglich ist. Dazu reiche äußere Mittel — aber leider ein Mangel an Harmonie und Form. Die lange Wanderschaft an kunstleeren Stätten hatte Spuren hinterlassen in der Undiszipliniertheit all der schönen Gaben. Solche Mängel fielen besonders am Burgtheater ins Gewicht, wo der edle Stil der Wolter in diesem Rollenkreis zur Tradition gehörte. Dennoch setzte sich die Sandrock als Adelheid im Götz, als Kleopatra, als Eboli durch, gewann aber ihre eigentliche Bedeutung für die neue Ära des Burgtheaters als Christine in Liebelei, Rebekka West in Rosmersholm, Rita in Klein Eyolf und Gina in der Wildente. Auch die Linie Ibsens überschritt ihr sensuelles Bedürfnis oft um ein beträchtliches; aber ihre lauernde innere Glut traf das Element dieser bald begehrlichen, bald trägen weiblichen Raubtiere doch vortrefflich. Und wo ein Ausbruch großer Leidenschaft aus diesen Trieben heraus gefordert war, wuchs sie zu wirklicher Größe: ihr letzter Akt der Hebbelschen Judith war, wenn schon nicht reiffste Schauspielkunst, so doch gewaltige Natur. Aber wir wissen es ja, daß diese Art der darstellerischen Begabung selten in gerader Linie fortschreitet, weil sie es selten will; auch Adele Sandrock ertrug die Fesseln eines disziplinierten Ensembles nicht; sie war berühmt geworden und wollte ihren Ruhm auf Gastspielfahrten auskosten. Auch hier war das Resultat das bekannte: Verzerrung eines reichen Könnens zur Routine, zur Karikatur. Sie

ist an den Ausgangspunkt ihrer Bedeutung, ans Volkstheater zurückgekehrt; vielleicht fließt dort ihr ungezügeltes Künstlertum auch wieder in ein reguliertes Maß. Neben Adele Sandrock, in ihrer Bedeutung für die tragische Szene, standen in Wien während dieser Epoche zwei andere Talente: Helene Odilon für das Genre der Wiener Mondaine und Hansi Niese für das der derben Soubrette. Helene Odilon gehörte dem Volkstheater; die Niese spielt mit ihrem Gatten Joseph Jarno am Josephstädtischen Theater und bewährt sich, meist in französischen Schwänken, als ein in köstlicher Gesundheit sich gebender weiblicher Komiker, der ein reiches Stück der Erbschaft der Gallmayer angetreten hat.

Neben Adele Sandrock als Judith stand als Holofernes und neben ihrer Gina als Hjalmar Ekdal in dieser Epoche des Burgtheaters Friedrich Mitterwurzer. Oder sagen wir, sie stand neben ihm: die flüssige, sinnliche Natur neben dem feurig glühenden Genie des proteïschen Schauspielers. Friedrich Mitterwurzer ist am 13. Februar 1897 kaum 53jährig gestorben; sein Nekrolog fällt also in die Zeitgrenze, die auch dieser Darstellung den Schluß bedeutet; und daß aus dieser letzten Periode von einem Großen deutscher Schauspielkunst geredet werden darf, von Einem, der ebenbürtig neben den hier geschilderten vollen Meistern stehen darf, ist tröstlich trotz der Klage um seinen Verlust. Das Eigenste der Schauspielkunst trat in Mitterwurzer einmal wieder leuchtend zutage und zeigte sich am Ende des Jahrhunderts in dieser genialen Kraft mit allem Zuwachs der in der Entwicklung gegebenen künstlerischen Anlagen. Dennoch wird man ihn kaum einen vollendeten Künstler nennen dürfen; wohl aber die genialste Erscheinung der modernen Bühne. Als solche sehen wir ihn freilich eben so hart mit sich selbst als mit den Forderungen des Zeitgeists in Zwiespalt und durch den Charakter unserer Theaterkultur in seiner Wirkung bedingt.

Am interessantesten stellt sich Mitterwurzers Verhältnis zum Wiener Burgtheater dar: als eine Machtfrage zwischen Genie und Tradition. Frühzeitig war Laube auf den damals in Graz spielenden jungen Schauspieler aufmerksam geworden. Entstammte er doch gefürstetem Theaterblut; sein Vater war Anton Mitterwurzer, einer der reichstbegabten Opernsänger an der Dresdner Bühne, wie wir wissen der erste Kurwenal Wagners, seine Mutter als Anna Herold eine geschätzte Darstellerin im Dresdner Schauspiel. Als kaum Zweiundzwanzigjähriger spielte Mitterwurzer, 1867, im Burgtheater schon Hamlet, Petruchio, Tellheim und Hauptmann Posert (in Ifflands Spielern). Sein Talent wurde anerkannt aber als unreif erklärt; Laube hielt es nur für „brüchige Charaktere“ geeignet, erinnerte sich des Debütanten jedoch, als er das Leipziger Stadttheater übernahm, und zog Mitterwurzer dorthin, wo dieser sich als Marquis Posa in voller Bedeutung einführte. Schon 1871 rief ihn Dingelstedt aufs neue an die Burg; Molière in Gutzkows Urbild, Benedikt in Viel Lärm um Nichts und Herzog Alba führten ihn ein und Mitterwurzer wirkte vier Jahre an

dieser Bühne. Aber, so verschiedenartig schon diese Debütrollen waren, in keines der damit berührten Fächer war Mitterwurzer unterzubringen: eine Schauspielkunst, die heute in den alten Borotin der Ahnfrau schlüpft, morgen in den Fiesko und die in den diametralsten Aufgaben zwar immer ihr flimmerndes Leuchten verrät, aber fast nie zu einwandfreier Vollgestaltung wächst, die keine an diese dramatischen Gestalten geknüpfte Haustradition achten will, konnte sich damals allgemeine Anerkennung nicht erwerben. Mitterwurzer war das geniale Schmerzenskind der Burgtheatermuse; und als er, 1874, ihr entlief, galt er als deren verlorener Sohn. Aber nicht bettelnd kam er zurück, sondern sich den Einlaß in das vornehme Kunsthaus von neuem durch einen großen Erfolg erzwingend, den er an der Seite der Geistinger im Theater an der Wien erzielte. Dingelstedt stellte ihm eine mit Lewinsky und Sonnenthal alternierende Beschäftigung in Aussicht und abermals, von 1875 bis 1880, war Mitterwurzer Burgtheatermitglied und erhielt sogar das Dekret als Hofschauspieler, das der Undankbare jedoch leichten Herzens zurückgab, um wiederum einem Verhältnis zu entfliehen, in dem er, der offiziellen Schätzung nach, noch immer als ein Outsider der Schule betrachtet wurde. Nun nahm wiederum Laube die Gelegenheit wahr, den trotzdem so interessanten Künstler für Wien an seinem Stadttheater zu verwerten, dem Mitterwurzer vier Jahre angehörte. Hier endlich hatte er Raum zur Entfaltung. In dem bunten Repertoire gab es ganze und „brüchige" Charaktere von dominierendem Gewicht für sein Bedürfnis, sich auf den Brettern auszuleben. Neben dem Pfarrer von Kirchfeld spielte er den Coupeau in Zolas Totschläger, spielte Klassiker neben Sardou und Dumas und erprobte sich als einen erfindungsreichen Regisseur. Ein Anlauf jedoch, nach dieser Periode, mit dem Direktor Tatarczy eine auf seine Kunst gestellte weitere vornehme Schauspielbühne im Carl-Theater zu begründen, schlug fehl und Mitterwurzer ging — wie so viele — auf die große Wanderschaft.

Die Virtuosenlaufbahn schien also der Bühne auch dieses, ihr größtes Talent rauben zu sollen; und die Gefahren, die sie jedem bereitet, schienen diesem zum unvermeidlichen Verderben werden zu müssen. Denn das von Laube diagnostizierte „Brüchige" war in der Tat ein Wesenszug in Mitterwurzers Persönlichkeit. Beschränkung, Konzentration schienen dieser nötiger als Freiheit und Selbstherrlichkeit. Die gefürchteten Resultate blieben denn auch nicht aus: Wanderfahrten durch Amerika, bis in den äußersten Westen, und über alle erreichbaren Bühnen deutscher Zunge bereiteten Mitterwurzer den Ruf eines zerrissenen disziplinlosen Genies — aber immerhin den eines Genies, das Gaben ausstreute, wie in solcher Mannigfaltigkeit kaum je ein Schauspieler über sie verfügt hatte. Als Schmierendirektor Striese im Raub der Sabinerinnen, als Konrad Bolz der Journalisten, als Mephisto und als Wallenstein, — als was immer Mitterwurzer auf der Bühne stand: es

gab Partien in allen diesen Darstellungen — bald breitere, bald nur beschränktere —, wo im Komischen wie im Tragischen eine hinreißende Gewalt der Persönlichkeit zu strahlender Lust oder zu erschütternden Schauern entzündete und die Teilnahme wie mit magischer Kraft an sich riß. Das Wunder der Transfiguration vollzog sich dann: der Schauspieler auf der Bühne war, was er vorgab, ganz, leibhaft, so daß man den Menschen, der unter der Maske steckte, gar nicht mehr auffinden konnte; und der Zuschauer selbst wurde entrückt in jene Sphäre der Rolle, in die körperhaft gewordene Realität der künstlichen, oben ausgebreiteten Menschenwelt, — ob diese nun der Garten des Musikdirektors Bergheim, Benedixischer Anlage, war oder das Studierzimmer Fausts, wo Mephisto den Verleiteten in ein Meer des Wahns versenkt. Um so herber war jedoch die Enttäuschung, wenn Mitterwurzer sich und den Zuschauer plötzlich aus dieser Entzückung riß: plötzlich, ohne ersichtlichen Grund, als ein Parodist seiner selbst, sich über sich und das Theater ironisch oder verächtlich lustig machte und seinen Part wie ein banaler Histrio beendete. Und dieser karikierte Mitterwurzer konnte auch wohl einen ganzen Abend vorhalten.

Die deutsche Schaubühne hat nur einen Schauspieler gehabt, dessen Wirkungen sich mit der Mitterwurzers zu decken scheinen. Was Klingemann über Ludwig Devrients Spiel zu sagen weiß, das konnte man auch bei Mitterwurzer erleben: die Gestalten stiegen in einer inneren Leuchtkraft sondergleichen empor, die oft anhielt bis zu Ende, oft aber auch plötzlich erlosch. Bei Devrient war der Grund hierfür die physische Reaktion nach einer durch Reizmittel bewirkten Ekstase. Beide waren jedoch ersichtlich Schauspieler von jener Art, die intuitiv unter dem Einfluß einer Hypnose gestalten. In der Studie des Verfassers, ‚Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem‘, die das Wesen dieser ästhetischen Hypnose erörtert, konnte für das Zustandekommen dieses Prozesses Mitterwurzers eigene Aussage angeführt werden, die hier wiederholt sein mag: „Ich versenke mich mit aller Sammlung in die darzustellende Dichtung. Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigener Zustand, indem ich die Gestalten, namentlich aber die, welche ich darstellen möchte, lebhaft greifbar, bestimmt in allen ihren beschriebenen und nichtbeschriebenen Lebensäußerungen nicht „vor“ mir sehe, sondern „in“ mir. Was ich sein soll und wie ich es sein soll, das steht in seinen wesentlichen Formen, erfüllt von seinem gesamten Gefühlsinhalt, eigentlich mit einem Schlage vor meiner Seele. Daran merke ich, daß ich die Rolle spielen kann. Treten dieser Zustand und dieses Erleben nicht ein, so wird gewöhnlich nie etwas aus der Rolle; alle Anstrengung des Verstandes kommt ihr nicht bei. Und da ich jenen Zustand und seine Wirkung nicht erzwingen kann, so wird, falls man die Rolle von mir erzwingt, meine Leistung eine matte und unsichere sein“.

Mitterwurzer war mächtig, wenn seine geflügelte Phantasie diese Hypnose bewirkte; seine Leistung zerbröckelte in disharmonische Teile, sobald das

nicht der Fall war, oder seine ästhetische Hypnose durch außer ihm Liegendes zerstört wurde. Und glücklicherweise griff er nicht zu den Hilfsmitteln Devrients. Aber man begreift, daß das Milieu unserer Theaterkultur Talente dieser Art gerade in der Jugend eher verwirren wird und ihnen die Ekstase eher zerstören als fördern. Auch Mitterwurzer ist, wie mancher Große, in seinen Anfängen häufig gescheitert. Solche Talente müssen sich erst ein außergewöhnliches Maß von Selbstzuversicht erwerben, ehe sie jene mysteriös sich äußernde Transfiguration und deren vorbereitende Stimmung unter das Kommando ihres Willens bringen. Unzeitiges Anrufen und jede Dezentration stören sie wie den Schlafwandler. So begreift sich die Erfahrung, die Mitterwurzer in Wien machte und die Wien an ihm machte: seine Kunst war unzuverlässig und ungleich obendrein. Erst am Stadttheater, wo er beherrschend im Zentrum stand, gewann er Macht über sich und das Milieu.

Im freien Virtuosentume aber lag für ihn die Gefahr, daß er ein routinierter Manierist und die Quelle seiner intuitiven Macht überhaupt erstickt würde. Das freie künstlerische Ausleben, das die Gastspielwanderschaft ihm vergönnte, hat ihn zwar nicht vor häufigen und völligen Entgleisen bewahrt, ihn im wesentlichen aber dennoch zu einer festeren Herrschaft über das entscheidende Kunstvermögen verholfen und die Irritierbarkeit von außen her vermindert. Das Technisch-Virtuose war durch die Tätigkeit in einem schier grenzenlosen Kreise der verschiedenartigsten Rollen gewachsen. So kam er zum dritten Male ans Burgtheater, 1894, und diesmal zu einem vollen Sieg. Mephisto, Wallenstein und Derblay (Hüttenbesitzer), drei Rollen, an die reiffste Burgtheaterkunst sich knüpft, zeigten ihn zu überragender Künstlerschaft gewachsen. Auch er brachte nun das an dieser Bühne geforderte volle Maß von Harmonie mit; seine Gestalten schritten in einer ehernen Konzentration sicherer als je und doch war ihnen die faszinierende Leuchtkraft geblieben und der Strom eines dämonischen, jugendlich erhaltenen Temperaments trug ihn zum Ausbruch mächtiger Leidenschaft empor. Jetzt erst war er an seinem Platze und vor Aufgaben, die einer frischen Kraft harrten: vor den Gestalten Ibsens. Allmers (Klein-Eyolf) war ein bedeutsames Stück Burgtheaterkunst, überboten noch von seinem Hjalmar Ekdal der Wildente. Mitterwurzers Darstellung dieser Rolle hat zum erstenmal auf einer deutschen Bühne diese Tragödie der Sphäre der Mißdeutungen entzogen, wo die Parodie in gefährlicher Nähe liegt. Auch den Wienern — und namentlich ihnen — hatte Ibsen als die ungeheuerliche Sphinx gegolten, von der man ebensoviel Unheil für die Moral wie für die Kunst befürchtete. Hier wurde Mitterwurzer der Ödipus: er löste die Rätsel und stürzte das Phantom der Ungeheuerlichkeit und Maßlosigkeit in den Abgrund. Auf das leere Postament aber stellte er den großen, klaren Dichter. Das Burgtheater war dem neuen Drama erobert.

* * *

Ob die Väter und Gevattern des deutschen Theaters dieses so, wie es geworden ist, als ihres Geistes Frucht anerkennen möchten, wurde im Eingang dieser Betrachtungen gefragt. Aber auch dort schon betont, daß die Zufriedenheit oder Verurteilung unserer klassischen Dramaturgen nicht das Maß geben könne für die Leistungen der deutschen Bühne in einem Zeitraum, der auf jeglichem Gebiete der Zivilisation ganz ungeahnte Umwälzungen — des Wissens, Erkennens und auch der humanitären, der sozialen Aufgaben — gebracht hat. Damals, in der Kindheit unseres Theaters, und noch lange genug im neunzehnten Jahrhundert hat man bei jedem Abbiegen der Bühne und des Dramas von dem vorgeschriebenen Weg laut über Verfall geklagt. Sollen wir das nun wiederholen? Oder müßten wir es gar, wenn wir zurückschauen auf das Werk der deutschen Bühne?

Sehr selten ist unsere Darstellung auf Erscheinungen gestoßen, die mit Genugtuung begrüßt werden durften; weit häufiger auf solche, die in keinem Sinne — weder im retrospektiven noch in dem der Entwicklung — als Zeichen einer gesunden Kunstkultur gelten konnten. Mußte das kritische Gewissen sie richten, so geschah das jedoch nie mit der Einseitigkeit der früheren Dramaturgie, die stets nur im Gewesenen das Muster und Maß sehen wollte, vielmehr immer ganz ausdrücklich im Hinblick auf erfüllbare Möglichkeiten, in der Zuversicht auf ein Wachsen und Werden unserer kulturellen Ideale. Denn trotz allem, was unserer Schaubühne fehlt, das aufzudecken, dem Verfasser eher eine Gewissensnot und eine Scham gewesen ist als eine skeptische Freude, ist hier doch noch einmal ausdrücklich zu betonen, daß von einem Verfall unseres Theaters nicht die Rede sein kann. Die Leistungen unserer Schaubühne wurden dargelegt als die Erscheinungen unserer sozialen Kultur. Will man für das Theater nun einen „Verfall" konstatieren, so trifft der Vorwurf eben diese Kultur selbst. Ein solches Urteil über unser Leben zu fällen, soll man sich aber wohl hüten: nur dem schmerzlichen Affekt über eine immer wieder in die Ferne rückende Erfüllung des Menschheitideals ist das erlaubt, — in jedem anderen Sinne ist es Frivolität.

Indem gezeigt wurde, was war, was ist, was sein kann und wieviel — leider! — verfehlt wurde, ist es wohl mit immer größerer Deutlichkeit hervorgetreten, daß die Schaubühne an unserer Kultur mitzubauen freilich in hohem Maße berufen ist, — daß sie jedoch in ihrer reifsten Entfaltung immer nur die Weckerin jener sittlichen Energien sein kann, die, aus dem künstlerisch erfaßten Bild der Welt in die Realität des Wollens und Handelns übertragen, erst wirkliche Schöpferkraft empfangen. Wäre erst einmal in unserem Volke zu jeder Zeit und in allen Schichten Verlangen genug vorhanden nach solchen Energien — und nicht vielmehr das nach Ablenkung von den ernsten und hohen Fragen des Lebens, nach flüchtigster Zerstreuung, nach einem Kitzel ermüdeter Sinne — so würde unser Theater gewiß nicht versagen; es würde

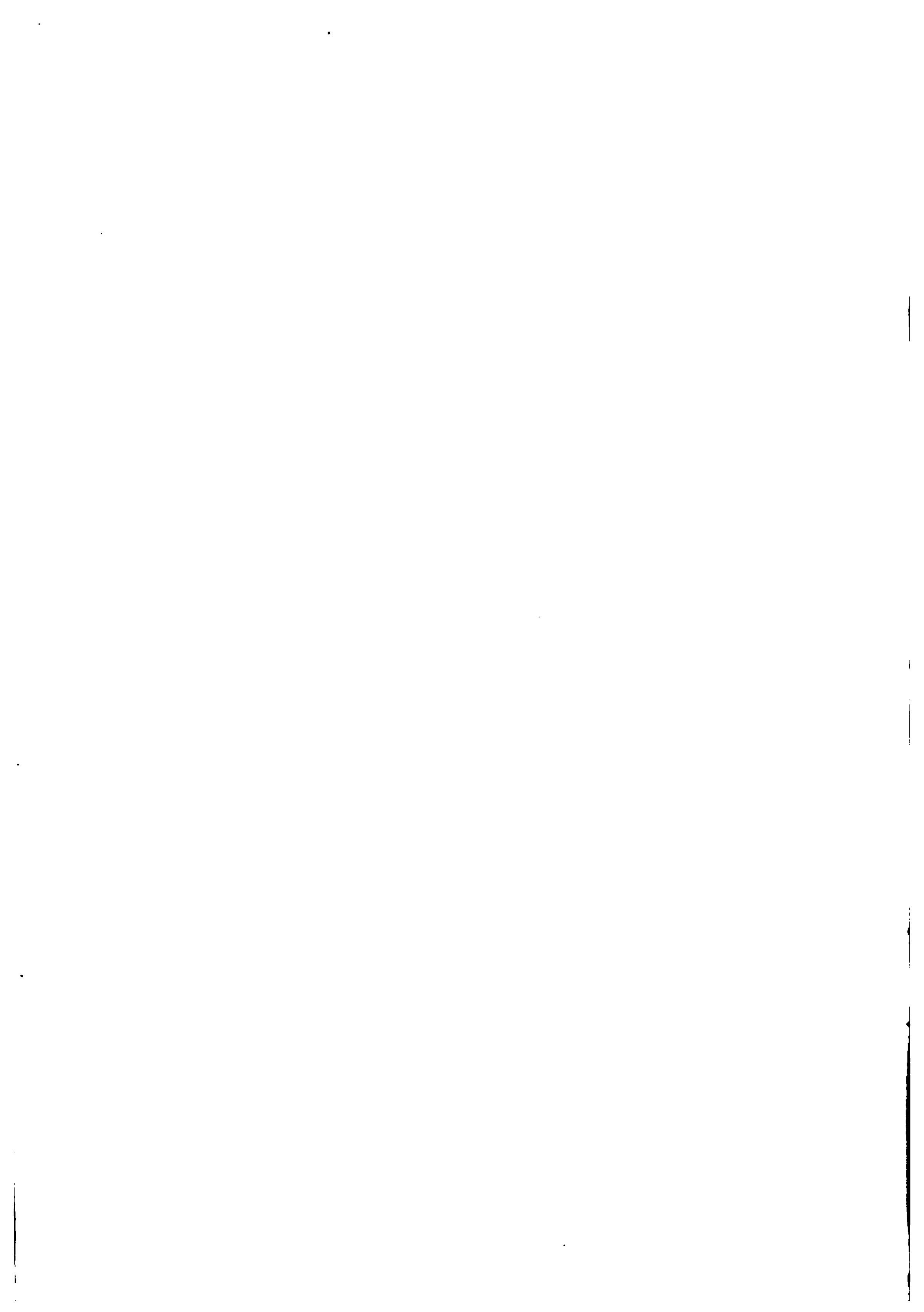
sich wenigstens fähig zeigen, rasch eine Regeneration an sich zu vollziehen. Gerade im letzten Viertel des Jahrhunderts sahen wir reiche Kräfte sich regen, sahen das Vermögen, nach mancherlei Abirrungen, doch immer wieder auf Vertiefung und Erweiterung gerichtet. Und vor allem sahen wir auch neben trüben Erscheinungen einzelne von so glücklichem Gelingen, von so werbender Kraft, sahen so manche Gesundung verheißende Wege, daß, alles in allem genommen, heute weniger als je ein Grund zu pessimistischem Verzichten ist.

An allen Erfahrungen gemessen, ist uns die Einsicht geworden, daß wir den Staat, der die Theaterkultur einmal in früher Stunde in diese Anarchie hineingestoßen hat, nicht bemühen dürfen, diese Anarchie wieder zu beseitigen. Gerade außerhalb der staatlichen Fürsorge sind die wertvollsten Anläufe genommen und ist die Erfahrung gewonnen worden, daß auf die Volkskraft sich stützende Selbsthilfe weit mehr vermag. Diese Bahn ist weiter zu beschreiten. Wenn dazu unsere Städte darauf verzichten wollten, ihre Schaubühnen, die sie mit dem Geld ihrer Bürger gebaut haben, als Profitanstalten zu verwalten, sie vielmehr frei, aber mit einem hohen Maß der Verpflichtung für künstlerische und soziale Fürsorge, jedoch ohne Bevormundung in rein künstlerischen Angelegenheiten, würdigen Händen übergäben, so dürften wir jetzt schon eines gesunderen Zustands der theatralischen Kultur uns rühmen, als alle anderen europäischen Länder ihn aufweisen, und könnten — sofern wir nicht erlahmen in der Erfüllung unserer sittlichen nationalen Aufgabe — hoffnungsvoll auch für die Kunst der Bühne in die Zukunft blicken.

Literaturverzeichnis

und

Personen- und Sachregister



Literaturverzeichnis.

(Als Ergänzung zu den im Text genannten Quellen.)

1. Zum Allgemeinen.

Almanache und Theaterkalender von Reichardt, Iffland, A. Entsch, E. Gettke, Genossenschaft D. B. A. u. a. v. 1781—1903.

Beneke, O., Von unehrlichen Leuten. Kulturhistorische Studien. Berlin 1889.

Brandes, Georg, Die Hauptströmungen d. Literatur d. 19. Jahrh., 6 Bde. Leipzig 1894—96.

Buckle, H. Th., Geschichte der Zivilisation in England. Deutsch von A. Ruge. 1881.

Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. I—IV. Oldenburg 1893—1902.

Burckhardt, Jakob, Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig 1898.

Devrient, Eduard, Geschichte der Deutschen Schauspielkunst, I—V. Leipzig 1848—74.

Duboc, Julius, Hundert Jahre Zeitgeist in Deutschland, I und II. Leipzig 1889 und 1893.

Dufour, Pierre, Geschichte der Prostitution; deutsch von Stille und Schweigger, I—VI. Berlin 1900.

Eisenberg, Ludwig, Großes biogr. Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrh. Leipzig 1903.

Falke, Jakob v., Geschichte des modernen Geschmacks; 2. Aufl. Leipzig 1880.

—— Die Kunst im Hause; 5. Aufl. Wien 1883.

Flögel-Ebeling, Geschichte des Grotesk-Komischen; 3. Aufl. Leipzig 1886.

Genée, Rudolph, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin 1882.

Gervinus, Einleitung in die Geschichte des 19. Jahrhunderts.

Gobineau, Graf, Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen; deutsche Ausgabe von Ludwig Schemann, I—IV. Stuttgart 1898—1901.

Goedeke, Karl, Grundriß z. Geschichte d. Deutschen Dichtung, I—VI. Dresden 1884—98.

Grimm, Hermann, Beiträge zur Kulturgeschichte. Berlin 1897.

—— Essays, I.—III. Folge. Berlin 1875—84.

Hillebrand, Karl, Zeiten, Völker und Menschen, I—VIII.

—— Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers. Berlin 1874.

Klein, J. L., Geschichte des Dramas, I—XIII. Leipzig 1874—76.

Lamprecht, Karl, Deutsche Geschichte, I—V. Berlin 1892—95.

Lange, Fr. A., Die Arbeiterfrage.

—— Geschichte des Materialismus und Kritik usw., 2 Bände. Leipzig 1885.

Le Bon, Gustave, Lois psychologiques de l'Évolution des Peuples. Paris 1900.

List, Friedrich, Das nationale System der politischen Ökonomie. Stuttgart 1883.

Lubbok, Entstehung der Zivilisation usw. Jena 1875.

Mayr, Georg, Die Gesetzmäßigkeit im Gesellschaftsleben.

Meyer, J. B., Volksbildung und Wissenschaft während der letzten Jahrhunderte.

Menzel, Wolfgang, Deutsche Dichtung, I—III. Stuttgart 1858.
Muther, Richard, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert.
Ranke, L. v., Hardenberg u. d. Geschichte des preußischen Staats, I—III. Leipzig 1879—80.
Schmidt, Julian, Geschichte der deutschen Literatur usw.; 5. Aufl. Leipzig 1866—67.
Spencer, Herbert, Einleitung in das Studium der Soziologie; deutsch von Marquardsen, I. und II. Leipzig 1896.
Sybel, Heinrich v., Kleine historische Schriften, I—III. Stuttgart 1869—80.
—— Vorträge und Aufsätze. Berlin 1885.
Taine, H., De l'Intelligence. Paris 1895.
—— L'Histoire de la Littérature anglaise. Paris 1892.
—— Philosophie de l'Art. Paris 1893.
Treitschke, H. v., Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, I—V. Leipzig 1890—97.
—— Historische und politische Aufsätze, I—IV. Leipzig 1886—97.
Vischer, Fr. Th., Das Schöne und die Kunst; Vorträge. Stuttgart 1898.
—— Kritische Gänge, I—III. Stuttgart 1861.
Wundt, Wilhelm, Ethik; 2. Aufl. Stuttgart 1892.
—— Grundzüge der physiologischen Psychologie, I. und II. Leipzig 1893.
—— Völkerpsychologie, I. und II.: Sprache, Mythus und Sitte. Leipzig 1900.

2. Zum I. Buch.

Alt, Heinrich, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis. 1846.
Brachvogel, A. E., Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. 1878.
—— Theatralische Studien. 1863.
Braun, Jul. W., Schiller und Goethe im Urteile ihrer Zeitgenossen, 6 Bde. Berlin 1883—84.
Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. (R. Boxberger.) Stuttgart.
Brunier, L., Friedrich Ludwig Schröder. Leipzig 1864.
Burkhardt, H., Das Repertoire des Weimarischen Theaters. Theatergesch. Forschungen I. 1891.
Cohn, A., Shakespeare in Germany. London 1865.
Collection des Memoires sur l'Art dramatique. Paris I—IV. 1822 ff.
Danzel, Th. W., Gottsched und seine Zeit. 1848.
Danzel und Guhrauer, Lessing, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1853—54.
Delius, Über das englische Theater zu Shakespeares Zeit. 1853.
Devrient, Otto, Briefe von A. W. Iffland und F. L. Schröder usw. Frankfurt a. M. 1881.
Dunker, Karl, Iffland usw. in Berlin. Berlin 1859.
Eckermann, Gespräche mit Goethe. Leipzig 1895.
Eloesser, Arthur, Das bürgerliche Drama im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin 1898.
Engel, J. J., Ideen zu einer Mimik, I. und II. Reutlingen 1804.
Flaischlen, Cäsar, Otto Heinrich von Gemmingen. Stuttgart 1890.
Genast, E. F., Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. Alte Ausgabe.
Genée, R., Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. 1870.
—— Hundert Jahre des Königlichen Schauspiels in Berlin. Berlin 1886.
Goethe, Theoretische und Ästhetische Schriften.
Tag- und Jahreshefte; Nachtrag zu denselben.
Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. I u. IV: Briefe v. Goethes Mutter. Bd. VII: Journal v. Tiefurt. Bd. XIII u. XIV: Goethe u. d. Romantik; s. auch Wahle, J.
Goethe-Jahrbuch von Ludwig Geiger, Bd. I—XXV.
Briefwechsel mit Zelter.
Gotthardi, W. G., Weimarische Theaterbilder aus Goethes Zeit, 2 Bände.

Haymann, Die englische Bühne zur Zeit der Königin Elisabeth. Sammlung gemeinnütziger Schriften.
Herder, Schriften zur Sprache und Poesie.
Holtei, K. v., Beiträge zur Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur, I—III. Berlin 1827.
—— Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten.
Iffland, A. W., Fragmente über Menschendarstellung. Gotha 1785.
—— Meine theatralische Laufbahn. Leipzig 1798.
Koch, Max, Einleitungen zu den Romantikern in Kürschners National-Literatur.
Koffka, Wilh., Iffland und Dalberg. Leipzig 1865.
Kotzebue, W. v., August von Kotzebue, Urteile der Zeitgenossen. Dresden 1881.
Lessing, Ästhetische und theoretische Schriften.
Martersteig, Max, Pius Alexander Wolff. Leipzig 1879.
—— Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters usw. Mannheim 1890.
Meyer, F. L., Friedrich Ludwig Schröder, I. und II. Hamburg 1819.
Morgenblatt, Das, ff. Stuttgart.
Pasqué, Ernst, Goethes Theaterleitung in Weimar. Leipzig 1863.
Pichler, Anton, Chronik des Großherzoglichen Hof- u. Nationaltheaters in Mannheim. 1879.
Reden-Esbeck, Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen. Leipzig 1881.
Schiller, Ästhetische Schriften.
Schlegel, A. W. v., Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur, I—III. Heidelberg 1817.
Shakespeare-Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1867 ff.
Sonnenfels, Briefe über die Wiener Schaubühne. Neudruck. 1884.
Wahle, Julius, Das Weimarische Hoftheater unter Goethes Leitung. Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. VI.
Weber, E. W., Zur Geschichte des Weimarischen Theaters. Weimar 1865.
Zeitung für die elegante Welt, ff. Leipzig.

3. Zum II. Buch.

Abendzeitung, ff.
Bähr, Otto, Eine deutsche Stadt vor sechzig Jahren. Leipzig 1886.
Börne, Ludwig, Gesammelte Schriften, I—XII. Hamburg 1862—63.
Brahm, Otto, Heinrich v. Kleist. Berlin 1885.
Brandes, Georg, William Shakespeare. München 1896.
Costenoble, Ludwig, Aus dem Burgtheater. Wien 1889.
Grillparzer, Studien und Tagebücher. Werke, 5. Ausgabe von Sauer.
Gubitz, Fr. W., Erlebnisse, I—III. Berlin 1868.
Klingemann, Aug., Kunst und Natur, I—III. 1819—27.
Haym, R., Die romantische Schule. Berlin 1870.
Hettner, Herm., Kleine Schriften. Braunschweig 1884.
Heine, Heinrich, Prosaschriften.
Humboldt, W. v., Ansichten über Ästhetik und Literatur. Berlin 1880.
—— Briefwechsel mit Schiller und mit Goethe.
Hugo, Victor, Vorrede zu Cromwell. Paris 1830.
Lothar, Rud., Das Wiener Burgtheater. 1899.
Raeder, Alois, Fünfzig Jahre deutscher Bühnengeschichte.
Schlögl, Fr., Vom Wiener Volkstheater. Wien 1883.
Strodtmann, Heines Leben und Werke, I—II. Hamburg 1884.
Tieck, Kritische Schriften, I—IV. Leipzig 1848.

Vincke, G. v., Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte. Theatergeschichtliche Forschungen, VI.
Wilbrandt, A., Heinrich v. Kleist. Nördling 1863.
Uhde, Hermann, Das Stadttheater in Hamburg, 1827—77. 1879.
Wlassack, E., Chronik des K. K. Hofburgtheaters. 1876.

4. Zum III. Buch.

Allgemeine Zeitung, Augsburger ff.
Anschütz, Heinrich, Erinnerungen aus dem Leben und Wirken. Wien 1866.
Bauer, Karoline, Aus meinem Bühnenleben, herausg. von A. Wellner, I—II. Berlin 1876.
Bauernfeld, E. v., Dramatischer Nachlaß, herausg. von Ferd. v. Saar. Stuttgart 1893.
Dingelstedt, Franz, Münchner Bilderbogen. Berlin 1879.
—— Blätter aus seinem Nachlaß, herausg. von J. Rodenberg, I—II. Berlin 1891.
—— Eine Fausttrilogie. Dramatische Studie. Berlin 1876.
Fellner, Rich., Geschichte einer deutschen Musterbühne. 1888.
Gall, F. v., Der Theatervorstand. 1844.
Gensichen, O. F., Berliner Hofschauspieler. Berlin 1888.
Glossy, Karl, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Jahrb. d. Grillparzer-Gesellsch. VII.
Grabbe, Ästhetische und dramaturgische Schriften, Briefwechsel. Werke, herausg. von O. Blumenthal. Detmold 1874.
Grandaur, Franz, Chronik des Hof- und Nationaltheaters in München. 1878.
Gutzkow, Karl, Das Kastanienwäldchen in Berlin.
Hebbel, Friedrich, Tagebücher, I—II, herausg. von Bamberg. Berlin 1885.
—— Briefwechsel, I—II, herausg. von Bamberg. Berlin 1890.
—— Ästhetische und dramaturgische Schriften. Sämtliche Werke. Hamburg 1865.
Immermann, Karl, Ästhetische und dramaturgische Schriften.
—— Einleitung zu Immermann in Kürschners National-Literatur von Max Koch.
Klaar, Alfred, Das moderne Drama Leipzig 1883.
Kuh, Emil, Biographie Friedrich Hebbels, I—II. Wien 1877.
Küstner, Th. v., Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung. 1851.
Laube, Heinrich, Das Burgtheater. Wien 1868.
—— Das norddeutsche Theater. Leipzig 1872.
—— Das Wiener Stadttheater. Leipzig 1875.
Lewald, A., Seydelmann und das deutsche Schauspiel. 1835.
Lewes, G. H., On Actor and the Art of Acting. Leipzig 1875.
Ludwig, Otto, Dramaturgische und ästhetische Schriften. Ges. Werke, herausg. v. Adolf Barthels.
Michaelis, Rich., Gliederung der Gesellschaft nach dem Wohlstand; Schmollers staats- und wissenschaftliche Forschungen.
Müller, Herm., Chronik des Hoftheaters in Hannover.
Opet, Dr. jur., Deutsches Theaterrecht.
Prölß, R., Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. 1878.
Prutz, Rob., Deutsche Literatur der Gegenwart 1848—58.
—— Dichter und Schauspieler, Neue Schriften. 1854.
—— Zehn Jahre. Geschichte der neuesten Zeit. Leipzig 1850.
Putlitz, G. zu, Theatererinnerungen, I—II. Berlin 1874.
—— Immermanns Theaterbriefe. 1851.
Renouard, Traité des droits d'Auteurs. 1838.
Rötscher, H. Th., Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, I—V. Berlin 1847.
—— Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen, herausg. von Emilie Schröder. Leipzig 1864.

Rötscher, H. Th., Seydelmanns Leben und Wirken. 1845.
Sarrazin, Joseph, Das moderne Drama der Franzosen. Stuttgart 1893.
Schäffle, Albert, Über die volkswirtschaftliche Natur der Güter der Darstellung usw. (Zeitschr. f. Staatswissenschaften, 1873.)
Tyrolt, Rud., Chronik des Wiener Stadttheaters. Wien 1889.
Vossische Zeitung, Berlin, ff.
Wehl, Feodor, Zeiten und Menschen. Altona 1889.
Wolzogen, A. von, Historisch-kritische Studien über Theater und Musik. 1869.

5. Zum IV. Buch.

Abert, Hermann, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig 1894.
Appia, Adolphe, Die Musik und die Inszenierung. München 1899.
Bahr, Hermann, Wiener Theater. Berlin 1899.
—— Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a. M. 1894.
Bayreuther Blätter, gegründet 1878, ff.
Behrens, Peter, Feste des Lebens und der Kunst. Leipzig 1900.
Berg, Leo, Gefesselte Kunst. Berlin 1901.
Berger, Frhr. A. v., Dramaturgische Vorträge. 1891.
Bettelheim, A., Ludwig Anzengruber. Berlin 1894.
Bleibtreu, Karl, Der Kampf ums Dasein in der Literatur. Leipzig 1889.
Brahm, Otto, Henrik Ibsen. Berlin 1887.
Brandes, Georg, Ferdinand Lassalle. Leipzig 1894.
Bülow, Hans v., Briefe und Schriften, herausg. von Marie v. B., I—III. Leipzig 1895—96.
Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie der Oper. Leipzig 1882.
Chamberlain, H. St., Richard Wagner. München 1901.
Deutsche Theater, Das, und seine Zukunft, von einem Staatsbeamten. Leipzig 1880.
Devrient, Eduard, Das Passionsspiel in Oberammergau. Leipzig 1850.
Dumas-Fils, Vorreden. Théâtre complet. Paris 1881.
Fiedler, Karl, Das deutsche Theater, was es war, was es ist und was es werden muß. Leipzig 1875.
—— Die Gesamtgastspiele in München 1880. 1880.
Fischer, P. D., Betrachtungen eines in Deutschland reisenden Deutschen. 1895.
Flaubert, Gustave, Correspondence, I—IV. Paris 1899.
Frenzel, Karl, Berliner Dramaturgie. Hannover 1877.
Gautier, Théophile, Portraits contemporains. Paris 1874.
Gegenwart, Die, von Paul Lindau ff. von Zolling. 1885—92.
Genée, Rud., Das deutsche Theater und die Reformfrage.
—— Die Entwicklung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München. 1889.
Gerhard, Adele und Helene Simon, Mutterschaft und geistige Arbeit usw. Berlin 1901.
Glasenapp, C. Fr., Das Leben Richard Wagners, I—II. Leipzig 1894—96.
Goncourt, Journal des, I—IX. Paris 1891—96.
Gottschall, Rud., Zur Kritik des modernen Dramas. Berlin 1900.
Hanslick, Ed., Die moderne Oper. Berlin 1875.
Hanstein, Adalbert v., Das jüngste Deutschland. Leipzig 1901.
Harden, Maximilian, Literatur und Theater. Berlin 1896.
Hausegger, Friedr. v., Gedanken eines Schauenden. München 1903.
Heckel, Karl, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Leipzig, E. W. Fritzsch.
Hellpach, Willy, Nervosität und Kultur. Berlin 1903.

Herrig, Hans, Die Meininger und ihre Gastspiele. 1879.
Jäger, H., Henrik Ibsen. 1890.
Köberle, Dramaturgische Gänge. Leipzig 1880.
Kothe, Bernhard, Abriß der Musikgeschichte. Leipzig 1901.
Lamprecht, Karl, Aus jüngster deutscher Vergangenheit, I—II; Ergänzungsbde. z. Deutschen Geschichte. Berlin 1901 u. 1903.
L'Arronge, A., Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst. 2. Aufl. Berlin 1896.
Lassalle, Herr Julian Schmidt usw. 3. Aufl. Leipzig 1878.
—— Reden und Schriften, I—III. Leipzig 1893.
—— Briefe an Rodbertus.
Litzmann, Berthold, Das deutsche Drama usw. Hamburg 1894.
Mendès, Catulle, Richard Wagner. Paris 1886.
Muth, Karl und Fritz, Festschrift zur Einweihung des Wormser Fest- und Spielhauses. 1889.
Nation, Die, Wochenschrift, 1886—93. Berlin.
Nietzsche, Die Geburt der Tragödie usw. Leipzig, E. W. Fritzsch.
—— Richard Wagner in Bayreuth. Viertes Stück der Unzeitgemäßen Betrachtungen. ebd.
—— Der Fall Wagner. Leipzig 1888.
Pichler, Adolf, Über das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850.
Planck, Testament eines Deutschen.
Prechtl, J. B., Das Passionsspiel in Oberammergau. München 1859.
Richard, Paul, Chronik sämtlicher Gastspiele des Meininger Hoftheaters. 1891.
Reich, Emil, Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen. Leipzig 1892.
—— Ibsens Dramen. Neue Aufl. Dresden 1900.
Reißmann, A., Die Oper in ihrer kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung. 1885.
Schlenther, Paul, Botho von Hülsen und seine Leute. Berlin 1883.
—— Genesis der Freien Bühne. Berlin 1889.
Schemann, Ludwig, Meine Erinnerungen an Richard Wagner. Stuttgart 1902.
Scherer, Wilhelm, Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich. 1874.
Schönberg, Gust., Die deutsche Freihandelspartei usw. Zeitschr. f. Staatswissenschaft 1873.
Steiger, Edgar, Der Kampf um die neue Dichtung. Leipzig 1889.
Tappert, W., Richard Wagner. Elberfeld 1883.
Trautmann, Karl, Oberammergau und sein Passionsspiel. 1890.
Wagner, Richard, Gesammelte Schriften und Dichtungen. 1888.
—— Briefwechsel mit Franz Liszt, I—II. Leipzig 1887.
—— Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer, Ferd. Heine. Leipzig.
—— Briefe an Emil Heckel, herausg. von Karl Heckel. Berlin 1899.
Weber, M. M. v., Karl Maria v. Weber, I—III. Leipzig 1864—66.
Weingartner, Felix, Bayreuth. Berlin 1897.
Wehl, Feodor, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterleitung. Hamburg 1886.
Zola, Emile, Le Naturalisme au théâtre. Paris 1882.
—— Mes Haines. Paris 1880.
Zukunft, Die, herausg. von Maximilian Harden. 1892—1903.

Personen- und Sachregister.

